Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Adam Mickiewicz University, Poznań

https://researchportal.amu.edu.pl

Rodzaj dyplomu / Diploma type	Rozprawa doktorska / PhD thesis
Tytuł / Title	Nowa włoska literatura noir: od modernizmu do postmodernizmu? / The new Italian noir: from modernism to postmodernism?
Autor / Author	Domaradzka Agnieszka
Rok powstania / Year of creation	2012
Promotor / Supervisor	Loba Mirosław
Jednostka dyplomująca / Certifying unit	Wydział Neofilologii [stara struktura] / Faculty of Modern Languages and Literatures
Adres publikacji w Repozytorium URL / Publication address in Repository	https://researchportal.amu.edu.pl/info/phd/UAMc0917fa43c82498a9da1b2e26f627db1/
Data opublikowania w Repozytorium / Deposited in Repository on	2020-02-27

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Neofilologii
Instytut Filologii Romańskiej

Agnieszka Domaradzka

Il nuovo *noir* italiano: dal moderno al postmoderno?

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
Prof. UAM dr hab. Mirosława Loby

Poznań 2012

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

INDICE

I. Introduzione **5**

1.1 Genere **6**

1.2 L'evoluzione del genere **8**

1.3 Le somiglianze di famiglia **10**

II. Il nuovo *noir* italiano – termine, origine e correnti **13**

2.1 Il termine **14**

2.2 Le origini del *noir* **19**

2.2.1 Il romanzo gotico **19**

2.2.2 Il romanzo poliziesco **22**

2.2.2.1 Il giallo – la storia del genere che conduce al *noir* **24**

2.2.2.2 Dall'*hard-boiled* school al *noir* **26**

2.2.2.3 Il *noir* italiano **30**

2.3 Il nuovo *noir* italiano – la nascita **34**

2.4 Gruppi letterari del nuovo *noir* italiano **37**

2.4.1 "Il delitto alla milanese" ossia Scuola dei Duri **38**

2.4.2 Gruppo 13, il *noir* bolognese **39**

2.4.3 Il Neonoir e la capitale del delitto **41**

2.4.4 I Giovani cannibali – tra *pulp* e *noir* **43**

III. L'universo del nuovo *noir* italiano **46**

3.1 La narrazione **46**

3.1.1 Focalizzazione multipla e variabile **49**

3.1.2 Il punto di vista di Caino **56**

3.1.3 Lo sguardo obliquo **59**

3.1.4 L'opera infinita **61**

3.2 Il personaggio **68**

3.2.1 I nomi significativi **69**

3.2.2 Il criminale **72**

3.2.2.1 I criminali realistici **73**

3.2.2.2 Le belve **75**

3.2.2.3 Violenti senza motivo **77**

3.2.2.4 L'antagonista abominevole **78**

3.2.2.5 L'assassino impunibile **80**

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

3.2.3 L'investigatore 82
3.2.3.1 Il supereroe 83
3.2.3.2 Il guerriero solitario 84
3.2.3.3 Onestà vs. legalità 85
3.2.3.4 La debolezza dell'eroe 90
3.2.3.5 La spalla 91
3.2.4 La vittima 95
3.2.4.1 La vittima innocente 97
3.2.4.2 L'organismo biologico 99
3.2.4.3 Vittima – oggetto 100
3.2.5 Buono / cattivo? 104
3.3 La tematica 109
3.3.1 La società criminale 111
3.3.2 La criminalità organizzata 112
3.3.3 L'Italia disunita 116
3.3.4 Lo straniero 119
3.3.5 La cultura dell'immagine 123
3.3.6 L'epoca dell'iperconsumismo 133
3.3.7 L'ecologismo 137
3.4 Lo spazio 141
3.4.1 Il genere metropolitano 143
3.4.2 Il panorama italiano 148
3.4.3 Le zone periferiche 154
3.4.4 I Nonluoghi 158
3.4.5 Verso il basso 162
3.4.6 Casa dolce casa? 164
3.5 Il tempo 169
3.5.1 Tutto è adesso 169
3.5.2 L'accelerazione 172
3.5.3 Il presente immediato 177
3.5.4 L'incombente passato 181
3.5.5 La notte 184
3.5.6 La stagione *noir* 188
3.6 Stile 193

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

3.6.1 Ibridismo 193
3.6.2 Multimedialià? Transmedialità! 202
3.6.3 L'umorismo 213
3.7 Il linguaggio 224
3.7.1 Letteratura shakerata 224
3.7.2 Scrivere televisamente 235
3.7.3 Linguaggio orale 241
3.8 Il genere realistico? 249
IV. Conclusione 255
4.1 Il nuovo noir italiano – il genere moderno 255
4.2 Il *noir* contemporaneo come espressione del postmoderno 259
4.3 Il *noir* come manifestazione della fine del postmoderno? 263
Bibliografia: 268
Romanzi del nuovo *noir* italiano: 268
Opere sul romanzo poliziesco e *noir*: 270
Opere sul moderno e postmoderno: 273
Opere generali: 273
Dizionari ed enciclopedie 277
Altre opere letterarie 277
Sitografia: 277
Streszczenie 279

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

I. Introduzione

"E se avessimo trovato il genere a noi congeniale?"[1] si chiede Filippo La Porta nel saggio *Sul banco dei cattivi*, intervenendo in modo scettico a un animato dibattito riguardante tutta la letteratura contemporanea di massa caratterizzata dalla presenza del crimine ovvero giallo, *mistery*, *noir* e *thriller*. Insieme a lui i critici italiani non soltanto riflettono frequentemente sulla specificità della narrativa giallo-nera in Italia, ma anche cercano di stabilire in maniera indiscutibile i tratti distintivi che contrassegnano un genere dall'altro. Questa dissertazione, essendo un contributo dedicato esclusivamente al genere letterario *noir*, vuole partecipare alla recente discussione accesa riguardo un fenomeno presente nel panorama culturale italiano a partire dagli anni Sessanta del XX sec. che nel corso del tempo si è trasformato talmente tanto da assumere oggi la denominazione di "nuovo *noir* italiano". L'obiettivo di questo lavoro sarà quello di delineare il genere nero in Italia e mostrare la sua tradizione, prefiggendosi come scopo non la presentazione del percorso storico del *noir* italiano, ma piuttosto la descrizione della sua poetica, inserendola in un dato contesto storico, sociale e estetico. Nella tesi si rifletterà sulla natura della narrativa nera cercando di verificare se un genere letterario come il *noir*, presente in più epoche letterarie, possa evolvere a pari passo con il cambiamento delle correnti, contenendo gli elementi ereditati dalle variazioni preesistenti per diventare, di conseguenza, una miscellanea delle caratteristiche già presenti e quelle assolutamente nuovi, oppure se esso porti esclusivamente i segni dell'epoca in cui viene prodotto. Come vorremo dimostrare, i germogli della narrativa nera si trovano nella tradizione moderna, tuttavia il genere sopravvive alla fine della modernità e col passare del tempo sembra trasformarsi per diventare infine una letteratura tipicamente postmoderna. La dissertazione illustrerà il passaggio del *noir* che, essendo inizialmente un genere minore e minoritario, a lungo andare si arroga il diritto di divenire una letteratura seria, esprimendo in questa maniera la tendenza postmoderna di distruggere qualsiasi gerarchia. Questo profondo cambiamento sia dell'epoca sia della percezione del genere hanno dato origine alla domanda a cui si proverà a rispondere nella dissertazione ovvero manifestazione di quale epoca è il nuovo *noir* italiano. Ebbene, attraverso la presentazione del quadro del suo emergere questo studio cercherà di esporre in che cosa consistano le novità del nuovo *noir*

[1] F. La Porta, «Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?)», in: G. Ferroni, M. Onofri, F. La Porta, A. Berardinelli, *Sul banco dei cattivi*, Donzelli, Roma, 2006, p. 55.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

italiano e mediante l'analisi dettagliata dei suoi tratti distintivi si tenterà di mostrare i suoi rapporti con l'estetica di origine ovvero quella moderna, e viceversa, con il pensiero tipicamente postmoderno.

In ogni modo, prima di passare alla descrizione del nuovo *noir* italiano sarà opportuno fermarsi sulla questione principale, che, poi, dirigerà il delineamento della letteratura nera contemporanea cioè la riflessione sul genere letterario. A nostro avviso è essenziale iniziare la caratterizzazione della narrativa nera dal chiarimento che riguarda la categoria generale in quanto il termine *noir* in Italia è una denominazione assai ambigua e frequentemente fraintesa. La meditazione sul genere letterario ci permetterà di individuare gli strumenti che costituiscono il mezzo adatto per delineare una categoria letteraria e costituirà la base per inquadrare il *noir* contemporaneo in Italia.

1.1 Genere

Il genere letterario è oggi una categoria piuttosto ambigua, soprattutto perché non esiste, come nel passato, un'unica teoria normativa che lo potrebbe chiaramente descrivere, bensì diverse scuole che hanno elaborato tante differenti concezioni[2]. Tuttavia, a prescindere dal fatto che il concetto è difficilmente circoscrivibile nelle poetiche non normative, cercheremo di fornire una spiegazione convincente del genere letterario senza la quale sarebbe impossibile qualsiasi tentativo di formulare una descrizione del fenomeno letterario *noir*. Quel che è certo è che il genere è un insieme di regole che servono ad organizzare e classificare le opere letterarie. Esso in una data epoca è un insieme di direzioni, norme e abitudini che regolano e determinano la maniera di scrivere. In questo senso i generi possono essere percepiti come una certa "grammatica della letteratura"[3]. Secondo la definizione dizionaristica, il genere letterario è un insieme delle coesistenti regole intersoggettive che riguardano la costruzione di un'opera letteraria che ogni volta vengono da essa attualizzate[4]. Pertanto, si può rilevare che esso costituisce un elemento rimarchevole della comunicazione letteraria e un segno distintivo delle opere narrative che permette ai lettori di riconoscerlo. È, quindi, un'unità semantica che suggerisce al lettore che cosa può

[2] O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, pp. 626 – 628. Cfr. anche: AA. VV., *Słownik terminów literackich*, a cura di: Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, 2002, p. 176.
[3] M. Głowiński, «Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej», in: AA. VV., *Genologia polska. Wybór tekstów*, a cura di: E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1983, p. 86.
[4] AA. VV., *Słownik terminów* …, op. cit., p. 174.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

aspettarsi da un'opera e fa da chiave di interpretazione[5]. Inoltre, è uno strumento essenziale per la critica letteraria perché costituisce una nozione esplicativa e un criterio di giudizio dei testi che serve per identificarli, descriverli, canonizzarli e classificarli[6].

Evidentemente, il genere letterario è una macro-categoria dato che, sebbene si riferisca ad una sola opera, esso la introduce inevitabilmente in un gruppo più vasto. Da questo punto di vista il fattore di maggiore importanza per un genere sembra la ripetitività di certe caratteristiche. Il rapporto tra un'opera concreta e il genere letterario è identico alla relazione tra un enunciato e un sistema linguistico, come *parole* e *langue* nella terminologia classica di de Saussure. Per questo non è mai possibile vedere una sola opera come un intero genere giacché un'opera è solo una realizzazione di alcune possibilità del genere[7]. Ireneusz Opacki ritiene che i generi non sistematizzino le opere, però le opere sono una sistematizzazione dei generi[8], invece Ryszard Nycz dichiara che, come non ci sono testi che non appartengono a nessun genere, così non esistono opere che rispettino unicamente le norme di un solo genere letterario. In più, secondo lo studioso, un testo può essere introdotto in varie classi generiche a seconda delle caratteristiche che si prendono in considerazione e il genere, a sua volta, può condividere alcune delle sue regole normative con altri generi[9].

Alla base della divisione delle opere in diversi generi letterari sta la struttura dell'opera che riguarda sia la forma che il soggetto dell'opera, quindi da una parte si tratta del livello linguistico – *signifiant* – e dall'altra del piano del contenuto – *signifié*. Il piano linguistico si riferisce allo stile dell'opera che abbraccia tutti i livelli linguistici tra cui: quello fonemico, morfologico, lessicale o sintattico. Il piano del contenuto, invece, si riferisce a tre principali settori: il mondo rappresentato, il contenuto ideologico del testo e la comunicazione letteraria. Il piano del contenuto, come quello linguistico, è stratificato nel suo interno e tra i suoi elementi principali si nominano: tema, azione, motivo e personaggi[10].

È opportuno segnalare che le caratteristiche che formano un genere non hanno un identico valore costruttivo, in quanto alcune di essi sono indispensabili, altre invece

[5] M. Głowiński, op. cit., pp. 90 – 91.
[6] AA. VV., *Le genre littéraire*, a cura di: M. Macé, Éditions Flammarion, Paris, 2004, pp. 25 – 26.
[7] Ibid., pp. 79 – 92.
[8] I. Opacki, «Genologia a historycznoliteracki konkrety», in: AA. VV., *Genologia polska…,* op. cit., p. 108.
[9] R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa, 1995, pp. 70 – 71.
[10] AA. VV., *Słownik terminów*…, op. cit., p. 528.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

variabili[11]. Michał Głowiński denomina questa differenziazione un "gioco di necessità e possibilità"[12]. Questo significa che in un dato momento certi attributi sono legati al genere letterario in maniera obbligatoria, quindi, la scelta di un determinato genere impone l'esistenza di certe caratteristiche necessarie che variano da epoca a epoca e da genere a genere. Ciononostante, un genere non raggiunge mai tale livello di normatività da trovarsi esclusivamente sul piano di fattori obbligatori perché in quel caso si otterrebbe un modello schematico. In seguito, bisogna accennare che le caratteristiche possibili e variabili non sono contraddittorie verso le costanti. Al contrario, solo grazie ad esse si possono evidenziare elementi che sono necessari per avere un genere. Di conseguenza, è essenziale individuare le relazioni tra le costanti e le varianti del genere: indagare se un'opera si trovi quasi interamente sul piano di necessità o se gli elementi obbligatori vengano ridotti al minimo e il genere venga definito piuttosto dal piano delle possibilità. Il primo caso si realizza quando il genere raggiunge il livello alto di normatività e le attuali regole sono ritenute le uniche valide. Il secondo, invece, avviene quando il genere non è assolutizzato nella sua forma e prevede molteplici realizzazioni[13].

1.2 L'evoluzione del genere

Il genere è inseparabilmente legato alla convenzione letteraria e come essa si sottopone ai mutamenti storico-sociali. Le successive epoche creano dei repertori dei generi letterari in cui entrano quelli considerati allora come contemporanei, che si trovano nel momento del maggior sviluppo e che soddisfano i bisogni che la vita sociale, la cultura e gli strumenti della comunicazione impongono nei confronti della letteratura. Proprio per queste ragioni il repertorio non può avere un carattere universale ed è possibile vedere nella sua sostanza il cosiddetto "processo evolutivo"[14].

I generi subiscono cambiamenti nel corso dell'evoluzione letteraria, sia per quanto riguarda la loro struttura che le loro funzioni. Comunque, secondo alcuni critici, nel corso di queste mutazioni si possono individuare anche alcune invarianti, elementi che non subiscono modificazioni, che permettono di identificare un dato genere a ogni tappa della sua evoluzione. A questo proposito Ferdinand Brunetière ha addirittura transposto il sistema darwiniano nella letteratura e l'ha applicato per seguire il percorso dei generi

[11] J. Trzynaldowski, «Zmienność i stałość gatunku literackiego », in: AA. VV., *Genologia polska…,* op. cit., p. 44.
[12] M. Głowiński, op. cit., p. 89.
[13] Ibid., pp. 88 – 89.
[14] AA. VV., *Słownik terminów*…, op. cit., p. 174.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

letterari. Egli dichiara che i cambiamenti ai quali è sottoposto un genere rispecchiano la vita di un essere vivente che nasce, diventa maturo, poi invecchia e muore. A detta di Brunetière, la "vita" del genere inizia con la sua formazione – la prima concreta realizzazione, – poi continua attraverso la ripetizione dello schema nelle opere letterarie, e infine termina con la scomparsa delle realizzazioni di questo tipo[15].

Tuttavia, come si è già accennato, il sistema di generi è una combinazione di costanti e varianti, ottenuto dal continuo conflitto dialettico tra esse. Si tratta soprattutto della dialettica dell'identificazione e quella della differenziazione. L'identificazione avviene in un certo periodo di tempo e risulta dalla ripetizione di quegli elementi che decidono della permanenza del genere e che gli permettono di sopravvivere a prescindere dai cambiamenti che subisce. Le invarianti decidono dell'esistenza di un genere nel corso del tempo e contemporaneamente prevedono la comparsa di certe trasformazioni, perché come abbiamo già menzionato, le invarianti vengono circondate dalle varianti, i fattori che invece evolvono e cambiano. Queste componenti che variano col passare del tempo, possono anche esse pretendere di diventare invarianti. Di conseguenza, il sistema dei generi insieme alle sue varianti e costanti, si sviluppa nel corso del processo storico-culturale e su esso influiscono continuamente le tendenze letterarie intese come espressione di una data situazione storico-letteraria, tra cui la formazione del gusto letterario, l'attribuzione di determinate funzioni alla letteratura, la gerarchia dei valori e tutto ciò che contribuisce a creare la cosiddetta "forma letteraria". Ebbene, ogni genere possiede una certa tradizione, un repertorio di certe regole, creato in epoca precedente sulla quale influivano altre tendenze. Per questo motivo, con la nascita di una nuova epoca, il genere si può modificare ma non può essere del tutto ristrutturato. In quest'ottica, non si può più dire, come ha dichiarato Brunetière che il genere nasce, cresce, raggiunge la perfezione e poi muore, perché così questo sviluppo si svolgerebbe a senso unico. Analizzando invece il genere come una struttura che si trova sotto l'influenza di diverse tendenze, possiamo collocarlo in un continuo processo di strutturazione e di destrutturazione. In ogni momento della sua esistenza esso viene sottoposto a diversi fattori, in quanto continuamente germoglia qualcosa di nuovo e qualcos'altro, invece, si spegne[16].

[15] S. Skwarczyńska, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Wydawnictwo "Poligrafika", Łódź, 1947, pp. 53 – 56.
[16] M. Głowiński, op. cit., pp. 93 – 96.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Come alternativa alla tesi positivista di Brunetière, Ireneusz Opacki propone uno schema diverso per illustrare l'evoluzione dei generi letterari. Se con le lettere marchiamo alcuni elementi e aspetti strutturali dei generi e con il segno + il passaggio da un genere letterario all'altro, il modello semplificato della evoluzione sarebbe il seguente: abc+abd+abe+adf+def. Come possiamo vedere da questo esempio, se manteniamo la cronologia, la trasformazione del genere risulta evidente, ma se invece vogliamo paragonare le tappe dello sviluppo del genere distanti tra loro, esse dimostrano una diversità totale[17]. A questo proposito lo studioso cita la tesi di Czesław Zgorzelski, secondo cui non esiste un genere costante e invariabile, definibile in modo definitivo. Il genere è piuttosto un fenomeno dinamico che viene sottoposto alle continue mutazioni. Comunque, la nozione di genere costituisce un fenomeno evidentemente tracciabile nella storia della letteratura, e, nonostante subisca molti cambiamenti, mantiene la sua uniformità, il cui segno più visibile è il continuo ritorno del termine "genere", sebbene in periodi molto distanti esso possa riferirsi ai fenomeni del tutto diversi[18].

1.3 Le somiglianze di famiglia

Il fatto che pone il maggior problema di fronte allo studioso che vuole classificare e interpretare le opere letterarie contemporanee è l'assenza di confini precisi che dividano un genere letterario dall'altro. Tantissimi autori si situano nella terra di nessuno, componendo opere collocate tra vari filoni le quali attingono a diversi stili e tradizioni. La questione riguarda altresì la nuova letteratura *noir* che sfugge frequentemente al tentativo di formulare una delimitazione definitiva provocando, di conseguenza, molte polemiche. I critici sono divisi sul fatto che essa costituisca un genere a parte o se appartenga soltanto, come sottogenere, all'ampia categoria del giallo.

Visto ciò, sarebbe molto difficile servirsi delle regole formulate dai classici per descrivere un genere contemporaneo, poiché ormai la categoria del genere è del tutto confusa e la tradizionale suddivisione dei generi letterari non corrisponde alla pratica della moderna comunicazione[19]. Data la tendenza dello sdoganamento della letteratura contemporanea, è opportuno servirsi di una nuova concezione generica che possa essere utile anche per descrivere i generi che non possiedono linee di demarcazione fisse,

[17] I. Opacki, op. cit., p. 113.
[18] Ivi.
[19] AA. VV., *Język, gatunek, styl*, a cura di: M. Kita, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2009, p. 11.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

come appunto il nuovo *noir* italiano. La nuova visione dovrebbe prevedere un altro tipo di suddivisione delle opere letterarie in diversi generi che non attinga alle caratteristiche necessarie ma si basi sull'affinità[20]. Questa proposta ci offre Ludwig Wittgenstein che nella sua opera *Ricerche filosofiche* pubblicata nel 1953 formula una teoria di "somiglianze di famiglia" che sarà il punto di riferimento per un nuovo concetto del genere con i contorni sfumati. L'intento del filosofo è spiegare la proprietà dei giochi linguistici, ma essa può essere utilizzata anche per parlare di altre categorie che non hanno confini ben delineati. Secondo Wittgenstein tra i diversi giochi linguistici si possono individuare certe somiglianze, affinità che però non sono comuni per tutti i tipi di giochi. Di conseguenza, secondo lo studioso non esiste niente che possa corrispondere all'essenza del gioco. Tuttavia, si può dichiarare che i giochi linguistici sono tra loro imparentati nella stessa maniera in cui sono legati i membri di una famiglia. Per questo motivo, denominando con il termine "somiglianze di famiglia" questo tipo di conformità, Wittgenstein rivolge l'attenzione su una certa "aria di famiglia" che manifesta l'appartenenza ad essa attraverso similitudini sfuggenti. Le affinità tra i vari membri di una famiglia si incrociano a vicenda e possono rivelarsi in diverse caratteristiche tra cui: altezza, colore degli occhi o lineamenti del viso, dunque non consistono in un solo tratto comune per tutte le persone. Un'altra metafora con cui il filosofo illustra il suo concetto, è quella della corda che viene prodotta dai diversi filamenti strettamente intrecciati tra loro. La sua forza non consiste nel fatto che un filamento ricorre per tutta la lunghezza del filo, ma proprio nell'intrecciarsi di diversi filamenti[21]. Riassumendo, possiamo dire che la teoria di "somiglianze di famiglia" di Wittgenstein è un concetto dove non sono importanti le linee di demarcazione chiaramente fissate, può invece essere applicata a categorie dai contorni sfumati, i cosiddetti *concepts of blurred edges*[22]*,* che non vengono trattati come limiti, ma come caratteri da rivendicare all'interno di una categoria. Questa teoria può essere adattata nelle categorie estese, come ad esempio il genere letterario, bisogna, però, sottolineare che, benché i limiti di questa categoria siano indistinti, il concetto continua ad avere il carattere utilitario e diventa un valido strumento di sistematizzazione. Grazie alla teoria di Ludwig Wittgenstein, è possibile definire in maniera univoca anche una categoria

[20] J. László, R. Viehoff, *Genre-specific knowledge and literary under standing. Some empirical investigations*, Lumis Publications, Siegen, 1992, p. 5.
[21] L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2000, pp. 49 – 59.
[22] R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Universitas, Kraków, 2006, p. 101.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

aperta e si possono sempre incorporare nuovi elementi nati nel percorso storico-sociale[23]. Per questa ragione ritengo opportuno applicare la teoria dello studioso austriaco nei confronti del genere *noir*: essa permetterà di individuare i tratti distintivi della narrativa nera senza correre il rischio di omettere alcune opere che non soddisfano le norme troppo antiquate e troppo rigide per un genere letterario contemporaneo.

[23] Ibid., pp. 95 – 101.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

II. Il nuovo *noir* italiano – termine, origine e correnti

Come si è già accennato, a partire dall'ultimo decennio del Novecento in Italia si svolge una discussione infervorata riguardante il nuovo *noir* italiano tra i critici letterari che non concordano sull'uso del termine, considerandolo un'etichetta ambigua ed elastica. Questa visibile confusione rende difficile il delineamento dei tratti distintivi del genere, in quanto, come ritiene Elisabetta Mondello, la voce *noir* in Italia viene spesso utilizzata nel campo letterario addirittura come un esatto sinonimo del romanzo poliziesco, indifferentemente dalle sottigliezze dei sottogeneri del giallo:

> In Italia, a partire dalla metà degli anni Novanta, si è man mano andato sostituendo l'uso indiscriminato del termine "giallo" con quello altrettanto incondizionato di noir, che ha finito per definire qualunque avventura di sangue. È quindi diventata una parola nomade, un'etichetta elastica sotto la quale ci si poteva nascondere di tutto[1].

Di seguito, Fabio Giovannini, uno dei fondatori del gruppo Neonoir, ritiene perfino che il termine *noir* da un certo momento si riferisce a qualsiasi storia oscura e violenta, priva di lieto fine[2]. Lo confermano i critici tra cui Filippo La Porta che osserva con un pizzico d'ironia: "oggi basta che un personaggio ami passeggiare di notte perché si metta l'etichetta *noir*"[3]. Secondo lo studioso, il termine viene frequentemente abusato altresì perché sia il *noir* sia il poliziesco vivono un periodo di grandissima popolarità, per cui numerosi scrittori alludono volentieri a questa corrente per riscuotere successo[4].

Comunque, l'equivoco che rende incerto il significato del termine *noir* è ancora più radicato giacché esso viene inteso in due maniere: può indicare soltanto un'atmosfera particolarmente angosciante, "un filo nero"[5], oppure si riferisce a un particolare filone narrativo. Nel primo caso, la denominazione appare come un'onda in diversi generi letterari, emergendo anche soltanto dalle singole scene e non necessariamente dall'intera opera. Infatti, sempre secondo Fabio Giovannini: "Il noir non può essere ridotto ad una "categoria" di libri o film. È una tendenza dell'immaginario che può

[1] E. Mondello, «Introduzione», in: AA. VV., *Roma noir 2010. Scritture nere: narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?*, a cura di: E. Mondello, Robin Edizioni, Roma, 2010, p. 29.
[2] F. Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, cit. da: E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, romanoir.it/pdf/Mondello_Il Neonoir.pdf.
[3] F. La Porta, «Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?)», in: G. Ferroni, M. Onofri, F. La Porta, A. Berardinelli, *Sul banco dei cattivi*, Donzelli, Roma, 2006, p. 61.
[4] Ibid., p. 62.
[5] G. Cesareo, «Sulle tracce di un filo nero», in: AA. VV., *I colori del nero*, a cura di: M. Fabbri, E. Resegotti, Ubulibri, Milano, 1989, p. 15.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

attraversare generi e sottogeneri"[6]. La stessa specificità del genere sottolinea Giorgio Gosetti:

> È un nuovo tipo di genere (…) adeguato agli strumenti del racconto e della cultura contemporanea. Dei generi classici perde la riconoscibilità e la purezza (…). Ma dei generi classici conserva il valore di grande *sistema allegorico* (…) Poiché il super-genere del «nero» si sostiene su una vastissima costellazione di tensioni, personaggi, variazioni, ancor più rese evidenti dal lungo periodo in cui cresce e si fortifica (…)[7]

Filippo La Porta invece contesta tale definizione del concetto *noir* perché abolendo i vincoli di una categoria, si provocherebbe una specie di sdoganamento del genere che sarebbe impossibile da racchiudere entro qualsiasi limite[8]. Pertanto, come vediamo, si nota una forte urgenza di stabilire l'esatta accezione del termine *noir* italiano per evitare frequenti fraintendimenti.

2.1 Il termine

È opportuno iniziare la riflessione sul genere dall'analisi della sua denominazione che nasconde già in sé alcuni spunti importanti. Il termine *noir* evidentemente proviene dalla lingua francese e fu usato per la prima volta nel 1946 da Nino Frank che lo riferì ad alcuni film americani di tipo *hard–boiled*, importanti in quegli anni in Francia. Con questo appellativo il critico voleva indicare *un nouveau genre 'policier'*[9] e sottolineare la sua unicità rispetto alla precedente forma del romanzo poliziesco. Di conseguenza, il concetto *noir* esce dai confini francesi e diventa un'etichetta riconosciuta in tutto il mondo, comunque si troverà sempre all'incrocio di due poli da cui evolve: esso arrivò in Italia e in altri paesi attraverso il francese, ma risente dell'atmosfera metropolitana e del realismo tipico per la letteratura e la cinematografia americane di allora[10].

Tuttavia, è lecito porsi un quesito: perché si sceglie proprio il colore corvino per qualificare un intero genere? Il nero nella tradizione occidentale ha una connotazione univocamente sfavorevole ed è legato fatalmente agli aspetti negativi. Simboleggia la paura, le preoccupazioni e l'orrore. Si riferisce alla morte ed è il colore del lutto. Nell'immaginario collettivo la tinta rievocata dal genere fa pensare all'opacità e alle tenebre, è, quindi, legata inseparabilmente alla notte. Invece, nella concezione cristiana

[6] F. Giovannini, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, cit. da: E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori…*,op. cit.
[7] G. Gosetti, «L'equivoco del nero», in: AA. VV., *I colori del nero*, op. cit., p. 11.
[8] F. La Porta, «Contro il Nuovo Giallo Italiano …», op. cit., p. 73.
[9] G. Cesareo, op. cit., p. 15.
[10] M. Fabbri, E. Resegotti, «Ombre amare», in: AA. VV., *I colori del nero*, op. cit., p. 8.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

il nero indica il Male ed è connesso al peccato, all'inferno e al demonio. È anche il colore di Satana in quanto egli è il Principe delle Tenebre[11]. La psicoanalista Simona Argentieri enumera vari esempi dei rapporti che il genere ha con il colore scuro:

> Film noir, Série Noire, Romanzo nero americano, Black Mask.
> Nero come Dark Lady, Darkies, Libro nero. Nero, anche, come l'inferno, la notte, la cattiva coscienza, la paura del buio, le profondità della terra.
> Per immediata e quasi obbligata associazione di idee sembra dunque che questo cupo colore non sia solo una convenzione, una aggettivazione casuale usata per connotare tutto un mondo cinematografico e letterario, ma sia una parola che già possiede in sé, come qualità naturale, quasi magica, tutto quell'alone di tenebrosi significati che costituiscono l'inconfondibile stile nero[12].

Come vediamo, il colore nero è onnipresente nelle manifestazioni del genere. Una sua realizzazione propone altresì Carlo Lucarelli nel romanzo *Almost blue*, un'opera narrativa appartenente al *corpus* di questa dissertazione, in cui Simone Martini, il protagonista non vedente, elabora una propria concezione dei colori. Il ragazzo, essendo cieco dalla nascita, può solamente fantasticare sulle colorazioni che assumono per lui connotazioni simboliche. Per questo motivo sembra interessante il significato che egli attribuisce al nero: "E il *n*ero, io non riesco a immaginarlo ma so che è il colore del *n*ulla, del *n*iente, del vuoto"[13]. La simbologia del nero è, quindi, essenziale per gli scrittori e per questo provano ad offrire sempre nuove estensioni del suo significato, come Lucarelli che lo riferisce all'assenza[14].

Come abbiamo potuto vedere, tutti i fenomeni rievocati dal colore corvino esprimono inevitabilmente minacce e pericoli e, di conseguenza, inducono un profondo senso di malessere. Nulla di strano se la critica italiana, Irene Bignardi, volendo caratterizzare il genere *noir*, dichiara: "Sono l'inquietudine, l'insicurezza, l'angoscia, la scheggia deviante e impazzita della realtà le qualità speciali e diversificanti del «nero»"[15]. Ebbene, il genere vuole provocare le stesse emozioni nei lettori che desta tradizionalmente la tinta, dunque le sfumature essenziali del *noir* saranno: ansia, insicurezza e timore.

Tra i fattori che hanno aiutato il genere a guadagnare proprio il nome *noir*, Roberta Mochi nomina la passione di Cornell Woolrich, uno dei noti scrittori statunitensi di

[11] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa, 2001, pp. 48 – 49.
[12] S. Argentieri, «Il colore dell'angoscia», in: AA. VV., *I colori del nero*, op. cit., p. 27.
[13] C. Lucarelli, *Almost Blue*, Einaudi, Torino, 1997, p. 8.
[14] Questo senso del colore nero è conforme alla simbologia cit. da: S. Argentieri, «Il colore dell'angoscia», op. cit., p. 29.
[15] I. Bignardi, «Il nero è per sempre», in: in: AA. VV., *I colori del nero*, op. cit., p. 7.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

hard boiled, per il nero che appare continuamente nei titoli delle sue opere[16]. Di conseguenza, si crea la logica tendenza di colorare del tono corvino la copertina della collana francese edita da Gallimard dedicata ai romanzi americani, intitolata infatti *Série Noire*[17]. Di seguito, il distintivo tono nero viene attribuito al genere non soltanto in Francia, ma anche in altri paesi, tra cui è lecito elencare la rivista statunitense *Black Mask* ovvero uno dei *pulp magazines* che hanno il merito di aver promosso il genere[18].

Possiamo osservare che il *noir* sarà molto prolifico e subito acquista una sua forma particolare in ogni paese. In Italia a partire dall'ultimo decennio del Novecento, il termine sarà accompagnato da nuovi attributi per cui il genere diventa "nuovo *noir* italiano". Gli epiteti "nuovo" e "italiano" vengono evidentemente aggiunti alla denominazione "*noir*" per sottolineare le essenziali particolarità del genere che sono apparse nell'ultima tappa del suo sviluppo. Prima di tutto l'aggettivo "nuovo" si riferisce al periodo in cui si sviluppa: si tratta della letteratura che nasce in Italia negli anni Novanta del XX secolo e continua ad essere prodotta fino al primo decennio del XXI secolo. In quest'epoca il genere *noir* si arricchisce delle novità stilistiche e tematiche che distinguono la recente produzione artistica da quella degli anni precedenti. In seguito, anche l'indicazione geografica – "italiano", presente nella denominazione del genere non è affatto casuale. Essa rispecchia il concetto espresso da Franco Moretti secondo cui "quello che accade dipende strettamente da dove esso accade"[19], dunque significa che la geografia influisce in maniera notevole sulla narrazione che si sviluppa in un dato territorio. L'epiteto dimostra che il *noir* nato nell'ultimo ventennio nella penisola italica differisce in maniera evidente dalle opere straniere e possiede alcuni tratti caratteristici esclusivi degli autori di origine italiana, di cui tratteremo nel corso di questa dissertazione. Inoltre, l'epiteto si riferisce altresì alla tendenza del genere letterario di concentrarsi sulle vicende svoltesi proprio in Italia e di indagare prevalentemente su vari aspetti della realtà proprio del paese.

[16] Ad esempio: *La sposa era in nero, Sipario nero, Alibi nero, L'angelo nero, L'incubo nero* oppure *Appuntamenti in nero.*
[17] R. Mochi, «*Neonoir* e poliziesco. Il disordine e l'ordine» in: AA. VV., *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di E. Mondello, Meltemi, Roma, 2004, p. 104.
[18] S. Argentieri, op. cit., p. 27.
[19] F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, cit. da: G. Turnaturi, «Mediterraneo: rappresentazioni in nero», in: AA. VV., *Roma noir 2007.* Luoghi *e* nonluoghi *nel romanzo nero contemporaneo*, a cura di: E. Mondello, Robin Edizioni, Roma, 2007, p. 48

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Il primo a parlare del "*noir* italiano" è stato Giancarlo De Cataldo che conia tale espressione nella «Nota del curatore» alla raccolta di racconti *Crimini*. Secondo lo scrittore, la denominazione si riferisce a:

> (…) un gruppo di autori che, attraverso il ricorso a luoghi e parametri di un genere da noi largamente minoritario, se non addirittura sporadico, in pochi anni hanno ideato e imposto un modo decisamente originale di raccontare i miti, i riti, gli splendori (pochi) e le miserie (molte) della contemporaneità[20].

A detta del curatore della raccolta, il termine *noir* italiano riguarda autori che sembrano autonomi nelle ricerche stilistiche e linguistiche, ma nel contempo sono uniti in simili scelte tematiche che vogliono raccontare l'Italia attuale[21].

Tuttavia, accanto al nuovo *noir* italiano germogliano nuove etichette per designare il fenomeno, che però sembrano piuttosto artificiali e introducono confusione nel panorama letterario italiano. Una di quelle che ottiene il maggiore successo è l'espressione "*noir* mediterraneo", utilizzata pure dalla casa editrice "e/o" come titolo di una collana. Questo termine dovrebbe raccogliere le opere *noir* nate nel territorio mediterraneo che mostrano certi punti comunitari[22]. Il *noir* mediterraneo rispecchierebbe le caratteristiche comuni di popoli ed etnie del Mediterraneo che è un territorio "diventato, o ridiventato, area privilegiata di scontri, di conflitti politici ed etnici, luogo di saccheggio e di sopravvivenza, di migrazioni drammatiche, di guerre, di concentrazione d'interessi colossali"[23]. Il portavoce della nuova denominazione è Massimo Carlotto, lo scrittore pubblicato da "e/o", che dichiara:

> Da tempo, o meglio da un bel po' di romanzi fa, dichiaro la mia appartenenza al *Noir Mediterraneo* che non è mai diventato fenomeno e tantomeno movimento. Si è trattato perlopiù di una percezione, di un senso di appartenenza, di un punto di vista che ha privilegiato mescolare l'indagine al romanzo. Non solo come momento di raccolta tessuto della narrazione. (…) Mi piace anche l'idea di tentare di delimitare geograficamente questo mare chiuso, eterno luogo di conflitti, crocevia di traffici e circondato da città antichissime, profondamente segnate dal crimine per disegnare una mappa di storie in grado di raccontare la sua specificità[24].

[20] G. De Cataldo, «Nota del curatore», in: AA. VV., *Crimini*, a cura di: G. De Cataldo, Einaudi, Torino, 2005, p. V.
[21] Ibid., pp. V – VII.
[22] G. Turnaturi, op. cit., p. 47.
[23] S.Ferri, «Azzurro e nero: per una bibliografia del noir mediterraneo», cit. da: E. Mondello, «Scritture di genere, *New Italian Epic* o *post-noir*? Il *noir* negli Anni Zero: una *querelle* lunga un decennio», in: AA. VV., *Roma noir 2010*..., op. cit., p. 33.
[24] M. Carlotto, «Legalità d'evasione», in: *Il Manifesto*, 13 giugno 2008, p. 3.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Si dice che uno dei primi autori che deliberatamente abbia scritto un'opera appartenente al *noir* mediterraneo è lo spagnolo Manuel Vazquez Montalban, ma tra i rappresentanti di questo genere si elencano pure: il marsigliese Jean-Claude Izzo, l'algerino Yasmina Khanda, il catalano Andreu Martin, il greco Petros Markaris. Gli scrittori italiani i cui libri dovrebbero appartenere alla nuova corrente sono Massimo Carlotto, Carlo Lucarelli e Maurizio Braucci[25]. Oggi, però, secondo Jean Claude Izzo, il *noir* mediterraneo sarebbe già morto[26] per cui nell'ottobre 2009 il posto vuoto lasciato dalla denominazione ormai inattuale è occupato da una nuova espressione – *post noir*[27]. La nuova denominazione nasce dal dibattito svoltosi in Internet, avviato da uno scambio di idee fra Raul Montanari, Gianni Biondillo e Grazia Verasani. Questo recente termine nasce a sua volta per indicare la forma tarda del romanzo nero, sempre attento alla suspense, ma maggiormente aperto alla psicologia e all'introspezione dei personaggi. La nozione dovrebbe entrare in vigore dal momento in cui si dichiara che il nuovo *noir* si è esaurito intorno al 2008[28]. Raul Montanari spiega sul blog «Satisfaction» che cosa si nasconde dietro *post noir*:

> Ho coniato una definizione per il mio "genere", se così vogliamo chiamarlo, ed è una definizione che secondo me potrebbe addirittura promuovere un movimento.
> È il POST-NOIR.
> Sappiamo cos'è il post-rock: la musica che fanno gruppi come i Sigur Ros, ma sotto molti aspetti anche i Radiohead di Kid A e altri. Partono dal rock e ne fanno esplodere la struttura. Viene meno il martellamento ritmico, tutto rallenta e si amplificano le visioni. In trasparenza, a ben guardare o ascoltare, percepisci ancora lo scheletro del rock, la sua energia; ma gli accenti e il pathos sono spostati su altro[29].

Tuttavia, l'etichetta sembra vuota e forzata sin dall'inizio e, dopo una primaria polemica abbastanza accesa, cade in disuso relativamente presto con la conclusione che in Italia non c'è nessun bisogno di creare nuove nozioni per designare il *noir* contemporaneo[30].

[25] E. Mondello, «Scritture di genere, *New Italian Epic* o *post-noir*? Il *noir* negli Anni Zero: una *querelle* lunga un decennio» op. cit., p. 33.
[26] M. Carlotto, «Legalità d'evasione», op. cit., p. 3.
[27] La grafia è variabile, possibili sono anche *Post-noir* o *post-noir.*
[28] E. Mondello, «Scritture di genere, *New Italian Epic* o *post-noir*? Il *noir* negli Anni Zero: una *querelle* lunga un decennio», op. cit., pp. 56 – 57.
[29] R. Montanari cit. da E. Mondello, «Scritture di genere, *New Italian Epic* o *post-noir*? Il *noir* negli Anni Zero: una *querelle* lunga un decennio», op. cit., p. 57.
[30] E. Mondello, «Introduzione», in: AA. VV., *Roma noir 2010…*,op. cit, p. 7.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

2.2 Le origini del *noir*

Come si è già accennato il termine *noir* può essere compreso in diverso modo. Di conseguenza, a seconda del senso che si attribuisce alla denominazione, si possono cercare le origini del genere in fenomeni diversi. Se il *noir* viene visto piuttosto come una particolare atmosfera che si può manifestare nelle opere appartenenti a diversi generi letterari, la sua genesi va indagata nel romanzo gotico, genere dotato di trama eccitante che vuole suscitare timore e ansia nel lettore. Se, invece, assumiamo che il *noir* riguardi una data forma del romanzo con ambientazioni, tematiche e personaggi caratteristici, in tale caso bisognerebbe piuttosto rivolgersi al giallo d'azione ovvero il genere verso il quale il termine *noir* è stato usato per la prima volta. I capitoli seguenti serviranno a spiegare questa ambivalenza e proveranno ad indicare a quali tradizioni attinge il nuovo *noir* italiano sotto vari aspetti.

2.2.1 Il romanzo gotico

Alcuni dei critici vedono la fonte originaria del *noir* nel romanzo gotico[31]. Analizzando i tratti distintivi del genere a cui facciamo riferimento, bisogna innanzitutto spiegare l'ambiguità dei termini e l'uso interscambiabile di due denominazioni: il romanzo gotico e il romanzo dell'orrore. Il primo termine attinge al campo dell'architettura in quanto Walpole, il precursore del romanzo gotico, seguì la tendenza del momento per l'architettura medievale, neogotica, e collocò il suo racconto in un castello del Trecento, tracciando in questa maniera la moda per ambientazioni simili negli autori di questo genere[32]. Di conseguenza, la scenografia delle opere gotiche è piena di rovine di castelli gotici, cupi monasteri, celle sotterranee e labirintiche, sale delle torture o eremi[33]. Di seguito, è lecito sottolineare il fatto che l'epiteto "gotico" indica chiaramente il Medioevo, quindi l'epoca in cui secondo i critici esisteva ancora una perfetta sintesi tra la naturale meravigliosità e il pensiero della gente incolta, tra il carattere selvaggio dell'epoca, la bellezza violenta e barbara, e l'autentico sentire degli

[31] M. Fabbri, E. Resegotti, «Ombre amare», op. cit., 8; Y. Reuter, *Il romanzo poliziesco*, Armando Editore, Roma, 1998, 16; F. Pivano, «Alle origini del noir», AA. VV., *I colori del nero*, op. cit., p. 33.
[32] F. Pivano, op. cit., p. 33. A partire dal Settecento, veniva applicato in forma piuttosto spregiativa per indicare edifici medievali che si distinguevano per gli archi rampanti e i pinnacoli. La denominazione si riferiva a un paesaggio architettonico costruito dai Goti che introdussero il loro stile dissoluto e barbarico distruggendo e sostituendo gli edifici classici. Il termine "gotico" comprendeva, quindi, la connotazione negativa della distruzione dei vandali contro morale, gusto e civiltà. L. Weissberg, «Gothic spaces: the political aesthetic of Toni Morrison's *Beloved*», in: AA. VV., *Modern gothic: a reader*, a cura di: V. Sage, A. L. Smith, Manchester University Press, Manchester, New York, 1996, p. 104.
[33] T. Żabski, voce «Powieść gotycka», in: *Słownik literatury popularnej*, cit. da L. Stepán, «Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu», AA. VV., *Gotycyzm i groza w kulturze*, a cura di: G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 2003, p. 115.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

ideali mistici[34], quindi era ancora vivo il carattere rozzo e spirituale che gli autori dei romanzi gotici cercavano di riprodurre. Il termine "il romanzo gotico" mette al centro il fascino del passato, soprattutto quello medievale, e sottolinea contemporaneamente il legame persistente del genere con il campo dell'architettura in quanto la particolare ambientazione delle storie svolge un ruolo di rilievo nella maggior parte delle opere. Tuttavia, il carattere gotico delle ambientazioni non riguarda la totalità delle opere che entrano dell'ambito della letteratura gotica, per cui si utilizza la seconda denominazione per designare la stessa narrativa ovvero il romanzo dell'orrore. Questa voce, a sua volta, indica la gamma dei sentimenti che il genere vuole suscitare nei lettori ovvero le emozioni avvincenti, intense e spiacevoli, quali paura, disagio e inquietudine[35]. L'orrore che appare nell'appellativo è il termine chiave per capire il goticismo in quanto si tratta dell'orrore evocato dalla realtà: il mondo circostante viene percepito come un universo sconosciuto per cui esso provoca paura. E questo tipo di timore, l'orrore immaginario del mondo, appartiene ai più elementari *topoi* del goticismo[36].

Il romanzo dell'orrore nacque nel Settecento e la sua prima manifestazione va identificata con l'opera di Horace Walpole del 1764 intitolata *Il castello di Otranto*[37]. Il genere si sviluppava soprattutto nel territorio della Gran Bretagna, per cui si ritiene che il goticismo sia un fenomeno caratteristico della letteratura inglese, anche se poi si è spostato all'estero, soprattutto nel territorio americano e tedesco[38]. Verso il secondo decennio dell'Ottocento il romanzo gotico comincia a perdere la capacità di influire sui lettori e si trasforma in una convenzione che diventa addirittura una specie di autoparodia, il che segna evidentemente il declino del romanzo dell'orrore[39]. Tra gli autori fondamentali per il romanzo dell'orrore bisogna elencare altresì Ann Radcliff, l'autrice di *Misteri di Udolfo* del 1794 e Matthew G. Lewis che nel 1796 scrisse *Il monaco*. Tutti e due mantennero il clima medievale introdotto dal loro predecessore e

[34] F. Herr, *Europäische Geistesgeschichte*, cit. da: L. Stepán, op. cit., p. 115.
[35] Y. Leffler, «Współczesny horror jako gra satysfakcji», AA. VV., *Gotycyzm i groza w kulturze*, op. cit., p. 49.
[36] M. Świerkocki, «Magia gotycyzmu», in: AA. VV., *Gotycyzm i groza w kulturze*, op. cit., pp. 12 – 14.
[37] Comunemente si ritiene che l'opera di Horace Walpole è il primo romanzo gotico, comunque Maciej Świerkocki indica come la prima manifestazione il libro di Tobias Smolett intitolato *Ferdinand Count Fathom* che risale al 1753. Cfr. M. Świerkocki, op. cit., p. 9.
[38] M. Aguirre, «Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej» in: AA. VV., *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, a cura di G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Universitas, Kraków, 2002, p. 15.
[39] G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, «Wstęp», in: AA. VV., *Gotycyzm i groza w kulturze*, op. cit., p. 5. Secondo Maciej Świerkocki le prime opere che possono essere percepite come le parodie del genere sono: Jane Austen *Northanger Abbey*, Thomas Love Peacock *Nightmare Abbey*, tutte e due del 1818. Cfr. M. Świerkocki, op. cit., p. 9.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

indagarono innanzitutto emozioni angosciose provocate da un elemento maligno di carattere sovrannaturale[40]. Inoltre, un altro romanzo di grande importanza è *Frankenstein* di Mary Goldwin Shelley del 1817, un'opera decisamente più metafisica rispetto ai libri precedenti. Fu lei che introdusse un elemento pseudoscientifico nell'opera letteraria. Fu anche la prima autrice la cui opera venne definita "romanzo nero"[41]. Tutti questi libri contribuirono a formare un modello del romanzo gotico che ruota intorno a una gamma di elementi fissi: l'azione che si svolge intorno ad avvenimenti misteriosi che destano terrore e ansia, ambientazione nel cupo e labirintico spazio di un castello, un convento o un paesaggio selvaggio, infine i personaggi perseguitati dal Male, sia quello che si trova negli altri sia quello che sta dentro loro stessi[42].

Benché il romanzo gotico si esaurisca nel primo Ottocento, esso continua a ispirare tanti scrittori successivi. È possibile vedere alcuni suoi elementi ripresi dalle opere di varie epoche, dal romanticismo al postmodernismo. La vitalità dei motivi gotici si manifesta anche nella loro attuale onnipresenza e quotidianità, perché i suoi *topoi* esplorano cinema, televisione, mass media, teatro, musica e pittura. Tra gli autori che attingono al goticismo basterebbe nominare George Byron, Stephen King, Anne Rice o Umberto Eco ne *Il nome della rosa*[43]. Alcuni elementi fondamentali del romanzo dell'orrore riusciamo a ritrovarli anche nel genere *noir*. Quali? Essi riguardano soprattutto il carattere delle opere che ruotano tra l'intrigo, la tensione e il sensazionalismo. Il *noir* attinge al romanzo dell'orrore nella sua estetica dell'ansia, i due generi hanno in comune l'irrazionalità, in quanto tutti e due sono concentrati sui sentimenti e non sulla ragione. Da questo deriva il fatto che il nuovo *noir* italiano condivide con la letteratura gotica una gamma di motivi tipici che nascono dall'emotività quali follia o paranoia. Occorre segnalare anche che un elemento indispensabile del romanzo gotico è la morte perché moltiplica l'atmosfera dell'orrore[44] e analogamente, gli atti di sangue costituiscono l'elemento centrale pure della narrativa *noir*. Comunque, nel romanzo gotico un motivo frequente era la presenza di un elemento soprannaturale, giacché le storie gotiche contenevano forze magiche ed erano

[40] F. Pivano, op. cit., p. 33.
[41] Ivi.
[42] G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, «Wstęp», op. cit., p. 5.
[43] Ibid., p. 11.
[44] A. Łowczanin-Łaszkiewicz, «Motyw śmierci w wybranych angielskich powieściach gotyckich: *Zamczysko w Otranto* H. Walpole'a, *Italczyk* A. Radcliffe i *Mnich* M.G. Lewis», in: AA. VV., *Gotycyzm i groza w kulturze*, op. cit., p. 23.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

popolate da fantasmi, diavoli o vampiri. Il *noir* non contiene più l'occultismo, ma le figure dei vampiri o demoni sono diventati reali, hanno cambiato aspetto e si sono trasformati in serial killer atroci, quindi il Male ha acquistato un nuovo aspetto, alquanto mostruoso. Il Male gotico è inafferrabile, privo di una forma ben definita, per cui viene comunicato attraverso segrete allusioni e misteriose insinuazioni. La manichea divisione tra Bene e Male nella letteratura gotica viene contestata e possiamo ritrovare le tracce di questo carattere morboso anche nel *noir*, nell'equivocità e nella mancanza di certezze, ma anche nell'impossibilità di distinguere nettamente i persecutori dai perseguitati[45]. In più, come si è già detto, un accento molto forte al romanzo dell'orrore viene posto sulla scenografia. Il genere *noir* condivide con esso l'inclinazione ad ambientare le trame in luoghi malfamati, bui e umidi, che diventano inevitabilmente luoghi del delitto e della morte. Lo stesso diretto legame riguarda le condizioni temporali: l'azione nel romanzo gotico si svolge di solito di notte, spesso durante una tempesta poiché queste circostanze vengono considerate legate all'ora dei fantasmi, delle streghe e di Satana[46]. Pure nelle opere nere il tramonto segna l'ora del delitto, che diviene un periodo che non solo con le tenebre elimina ogni rifugio, ma perfino incita i malfattori a compiere i crimini.

Riassumendo, possiamo costatare che il romanzo gotico può essere riconosciuto una corrente narrativa ispiratrice del genere *noir* unicamente per quanto riguarda alcuni suoi elementi che ricreano la sua particolare atmosfera sinistra e misteriosa. Comunque, il clima peculiare non può essere ritenuto un elemento fondamentale di massima importanza di un genere letterario. Per questo motivo è opportuno rivolgersi verso il romanzo poliziesco, dal quale la narrativa nera evolve in maniera immediata e da cui eredita non soltanto un repertorio di elementi, ma addirittura alcuni costituenti della struttura.

2.2.2 Il romanzo poliziesco

Per studiare le caratteristiche del giallo che ci serviranno successivamente a individuare le affinità con il *noir*, è lecito guardare la terminologia usata nelle diverse lingue per designare il genere letterario. In italiano il termine utilizzato più spesso è "il giallo", nato nel 1929 grazie all'appellativo della collana "I Libri Gialli" pubblicato

[45] A. Kuczyńska, «Modele wizualizacji zła a współczesna świadomość estetyczna», in: AA. VV., *Gotycyzm i groza w kulturze*, op. cit., p. 21; L. Abensour, F. Charras, «Le choix du noir», AA. VV., *Romantisme noir*, a cura di: L. Abensour, F. Charras, Editions de l'Herne, Paris, 1978, p. IV.
[46] T. Żabski, voce «Powieść gotycka», in: *Słownik literatury popularnej*, cit. da L. Stepán, op. cit., p. 115.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

della casa editrice Mondadori[47], comunque si utilizza anche il "romanzo poliziesco" che ne rispecchia il contenuto ossia rimanda al personaggio del poliziotto che svolge l'indagine e trova il suo equivalente in francese: "*roman policier*". Nella lingua tedesca c'è: "*Kriminalroman*" oppure "*Detecrivroman*". Tra i termini anglosassoni invece troviamo: "*Detective Story*" o "*Crime Story*". I Russi chiamano il genere "*detektivski roman*" e "*roman tajn*". Nella lingua serbo – croata e anche in ceco esiste "*Kriminalni roman*", e in polacco si usa "*kryminał*" o, eventualmente, "*powieść sensacyjna*"[48]. Dalle denominazioni citate sopra, possiamo dedurre quali caratteristiche possiede il giallo in quanto esse si rispecchiano nei termini utilizzati in varie lingue. Questi elementi possono essere ridotti a tre fondamentali costituenti: il crimine, l'indagine compiuta dalla polizia e la soluzione del caso ovvero lo scioglimento di un enigma[49]. Pertanto, è possibile rinchiudere lo schema del tipico romanzo poliziesco entro questi tre componenti: un delinquente compie un reato, al quale segue l'indagine che abitualmente occupa la parte rilevante della trama e, infine, la storia si conclude con la scoperta del criminale. La soluzione del caso è rassicurante perché il detective riesce a ristabilire l'ordine del mondo. Secondo Tzevetan Todorov questo tipo di romanzo poliziesco che porta anche un nome di *whodunit*[50] contiene soltanto la storia dell'inchiesta, invece quella del delitto è compiuta prima che cominci l'indagine e quindi è assente nel libro[51]. In più, il giallo classico di tipo anglosassone, alla sherlockiana, viene addirittura denominato "la partita a scacchi" e la metafora illustra lo sforzo intellettuale che conduce l'investigatore alla scoperta del delinquente e, contemporaneamente, il gioco logico che compie il lettore. Lo scrittore compone il testo cercando di nascondere gli indizi che si vogliono decifrare. La lettura del giallo, quindi, diventa un piacevole e consolatorio passatempo che restituisce l'ordine iniziale e termina con il lieto fine.

Tuttavia, il romanzo poliziesco non è univoco. Al suo interno si sviluppano vari sottogeneri a seconda dell'elemento che acquista ruolo centrale. Anthony Boucher suddivide il genere in cinque sottocategorie: il *puzzle* (l'enigma), il *whodunit* (il "chi è

[47] L. Crovi, *Tutti i colori del giallo*, Marsilio, Venezia, 2002, p. 18. Il colore giallo venne scelto per la sua ovvia vivacità e luminosità, dunque la capacità di attirare l'attenzione del lettore, ma anche per contrapporsi in maniera evidente a "I Libri Azzurri" (dedicata ai narratori italiani) e "I Libri Verdi" (presentavano storie romanzate). La dettagliata spiegazione di questa scelta si trova in: L. Rambelli, *Storia del "giallo" italiano*, Garzanti, Milano, 1979, pp. 15 – 22.
[48] G. Petronio, *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti Editrice, Roma, 2000, pp. 74 – 75.
[49] È lecito osservare che il termine inglese "*detection*" viene dal latino "*detegere*" che significa "scoprire". Cfr. G. Petronio, *Sulle tracce del giallo*, op. cit., p. 75.
[50] Il termine viene dall'inglese "chi è stato? chi l'ha fatto?".
[51] O. Caldiron, *L'arte del delitto*, Bulzoni Editore, Roma, 1985, pp. 47 – 48.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

stato), l'*hard boiled* (d'azione), il *pursuit* (l'inseguimento) e il *character analysis* (il romanzo di analisi psicologica). Soltanto da qui nascono le altre definizioni tra i quali *detective story*, *crime story*, *mystery*, *police procedural*, *suspense*, *spy story* e *thriller* (con i sottogeneri *legal thriller*, *techno thriller* o *hostage thriller*)[52]. Laura Grimaldi riduce queste cinque categorie a due: il giallo sotto il quale si nascondono il *whodunit* e il *puzzle*, e il *noir* per designare l'*hard boiled* e il *pursuit*[53]. Tuttavia, per capire le differenze tra diversi generi, sottogeneri e termini che servono per designarli, è opportuno riportare una breve storia del romanzo poliziesco.

2.2.2.1 Il giallo – la storia del genere che conduce al *noir*

Le prime manifestazioni del giallo apparvero già negli anni Quaranta del XIX secolo, in un momento storico molto particolare. In quel periodo stavano nascendo il positivismo insieme allo scientismo, quindi la convinzione che i procedimenti logici e i metodi di alcune scienze potevano essere validi per tutte le discipline. Inoltre, all'epoca era possibile osservare lo sviluppo delle grandi città, la nascita dell'antropologia criminale ossia lo studio del delinquente, del delitto e dell'indagine. Per di più, allora nacquero l'analisi delle impronte digitali e la normativa criminale. Quell'atmosfera favorevole che risultava da parallele manifestazioni dell'epoca e che si rifletteva in tutte le attività dell'uomo, influì sulla creazione del genere poliziesco in maniera più o meno diretta[54].

Il padre del giallo viene considerato l'americano Edgar Allan Poe, l'autore che fu l'anello di congiunzione tra il romanzo gotico e il romanzo giallo, che nel 1841 pubblicò *I delitti della rue Morgue*, il racconto considerato prototipo del romanzo poliziesco. Lo scrittore creò il detective criminologo Auguste Dupin, il celebre personaggio che nelle sue indagini si basa sulla forza della deduzione e che ispira in seguito molti scrittori a dar vita a diversi altri grandi investigatori seriali della letteratura[55]. Il suo ruolo è centrale per il genere in quanto nell'apertura del celebre racconto spiegò le caratteristiche del romanzo poliziesco, rievocando i termini legati ai giochi come il wist, la dama, gli scacchi, "Il racconto che segue sarà per il lettore una specie di commento a quanto si è detto"[56]. Quindi, fu lui il primo a utilizzare la

[52] A. Boucher cit. da: L. Grimaldi, *Scrivere il giallo e il nero*, Dino Audino editore, Roma, 2009, p. 6.
[53] Ivi.
[54] G. Petroni, *Sulle tracce del giallo*, op. cit., p. 91.
[55] Ibid., p. 67.
[56] B. Brunetti, *Romanzo e forme letterarie di massa. Dai «misteri» alla fantascienza*, Edizioni Dedalo, Bari, 1989, p. 127.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

metafora del gioco intellettuale della partita a scacchi per rendere l'idea del contenuto delle opere gialle, che poi avrebbe indicato l'intero genere letterario.

Tuttavia, è lecito rendersi conto che Edgar Allan Poe formò piuttosto le basi del genere, ma il vero inizio del romanzo poliziesco si generò solo trenta anni dopo in Gran Bretagna, dove il giallo esplose negli ultimi anni dell'Ottocento. Il primo scrittore che in maniera consapevole utilizzò un medesimo schema costituito da determinati elementi stilistici per tutti i suoi testi, fu sir Arthur Conan Doyle. Egli nel romanzo *Uno studio in rosso* pubblicato nel 1887 per la prima volta presentò la famosa coppia: Sherlock Holmes e John Watson che raggiunse in seguito fama veramente smisurata sia in Europa che in America[57]. Fino a tutti gli anni Venti il romanzo poliziesco fu un fenomeno essenzialmente anglosassone, il che prova l'opinione di Umberto Saba che dichiarò che ogni arte ed ogni attività, ha "per un lungo periodo, il suo «clima», nel quale solo attinge la perfezione: il bel canto è italiano, il cinematografo è americano, il romanzo poliziesco inglese"[58]. Il genere allora si schematizzò nel modello alla Conan Doyle, detto anche "classico", "inglese", ispirato "da un'ideologia della sicurezza, dell'esaltazione, dell'onniscienza di coloro che vigilano sulla tranquillità della vita borghese"[59], invece tra i più famosi esponenti apparsero: Agatha Christie, Dorothy Sayers, S.S. Van Dine.

Tuttavia, col passare del tempo, a partire dagli anni Dieci e Venti, il romanzo poliziesco subì mutamenti giacché in quel periodo nel campo letterario apparve la narrativa d'avanguardia che attraverso varie sperimentazioni, combatteva contro le vecchie strutture. In quelle nuove circostanze neanche il giallo poteva restare immutato, anch'esso doveva aderire alla realtà ormai profondamente cambiata. Quindi, all'interno della formula del giallo si svolsero delle trasformazioni, eppure i loro cambiamenti non erano rivoluzionari né bruschi. Molti autori, come ad esempio la celebre Agata Christie, volevano "innovare nella continuità"[60], introducendo lentamente nuovi elementi. Di seguito, negli ultimi anni Venti e negli anni Trenta del Novecento, parallelamente al continuo sviluppo della formula del giallo classico, il genere poliziesco si diramò a vari

[57] G. Petroni, *Sulle tracce del giallo*, op. cit., p. 67. Allora ebbe luogo una vera e propria stagione dei "gialli alla Sherlock Holmes" in Europa e in America. Pure in Italia la passione per il famoso detective inizia molto presto: ad esempio Dante Minghelli Vaini che nel 1902 si nasconde sotto lo pseudonimo di Donan Coyle pubblica *Shairlock Holtes in Italia*, racconti narrati dal dottor Maltson. Cfr. L. Crovi, op. cit., p. 237.
[58] G. Petroni, *Sulle tracce del giallo*, op. cit., p. 24.
[59] Ibid., pp. 148 – 149.
[60] Ibid., p. 103.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

sottogeneri, e all'immutabile modello Conan Doyle si affiancarono altri due che coesistettero con il giallo classico: il primo fu il filone psicologico – sociale, chiamato anche romanzo d'atmosfera, il fondatore del quale fu Georges Simenon, autore belga di serie dei gialli dedicati al commissario Maigret. La seconda variante del romanzo poliziesco fu il tipo statunitense che veniva chiamato romanzo d'azione e che poi avrebbe acquistato il nome "*hard–boiled school*".

2.2.2.2 Dall'*hard-boiled* school al *noir*

Hard–boiled school è il tipo di giallo più importante dal punto di vista del *noir*, in quanto, come si è già detto, è il filone verso il quale è stato per la prima volta utilizzato il nome di origine francese. Il giallo d'azione nacque in California con le opere di Dashiell Hammett e di Raymond Chandler.

Il nome della corrente, l'*hard-boiled school*, si riferisce all'uovo sodo, duro[61], che rispecchia l'atteggiamento del personaggio principale dell'investigatore, delineato su modello di Sam Spade creato da Dashiell Hammet e Philip Marlowe di Raymond Chandler, che non si limita a trovare la soluzione dopo un complesso e logico ragionamento, ma affronta il pericolo e si coinvolge in vari scontri violenti. Il suo atteggiamento si può descrivere con le parole: "non il rebus ma la boxe"[62]. Il protagonista utilizza i metodi crudeli e sta ai margini della società, questo permette al lettore di guardare le metropoli dalla prospettiva della malavita focalizzando l'attenzione sui suoi aspetti più scabrosi (la droga, la prostituzione, la pornografia). I gialli americani si distinguevano per la cupa violenza dalle origini "popolari" in quanto si svilupparono dai cosiddetti *pulp magazines*[63]. Di seguito, nel 1945 Marcel Duhamel inaugurò in Francia una collana intitolata *Série Noire* edita da Gallimard dal quale proviene il termine *noir*, utilizzato nei confronti del genere a partire dagli anni

[61] Questa espressione ha trovato un suo equivalente nella testata del periodico "I Libri che scottano" pubblicato da Longanesi. Cfr. L. Rambelli, op. cit., p. 135. Nella dissertazione si utilizzano in maniera interscambiabile con *hard-boiled school* anche seguenti denominazioni: giallo d'azione, giallo americano, giallo realistico e *noir*.

[62] A. Pietropaoli, *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1986, p. 27.

[63] Serie di pubblicazioni americane di rapido consumo, con i contenuti sensazionali e brutali; il nome in inglese significa "pappa" – si riferisce alla cattiva qualità di carta. Per quanto, invece, riguarda il carattere del genere, Marcel Duhamel, il promotore del *noir* in Francia, sottolineava spesso l'aspetto brutale del genere. Tra gli slogan sulle copertine delle opere nere si trovavano scritte come: "violenza – sotto tutte le forme, soprattutto le più efferate – pestaggi e massacri". Cfr. T.Todorov, *La poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Theoria, Roma, 1990, p. 14.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Quaranta[64]. La collana francese doveva riunire i grandi scrittori del giallo d'azione, soprattutto quelli americani. Nel dopoguerra quando la collana *Série Noire* conquistò il mercato, il termine *noir* smise di riferirsi esclusivamente alle opere americane, ma veniva anche attribuito alla produzione europea, che cominciò ad essere un movimento, una moda vera e propria in tutto il continente[65].

La prima descrizione della narrativa *hard-boiled* fu data da Raymond Chandler che ne *La poetica del giallo realistico* enumerò dieci fattori indispensabili per questo tipo di letteratura:

> 1) Il romanzo *noir* deve essere motivato in maniera credibile, sia per quanto riguarda conclusione sia trama originale.
> 2) La storia deve essere tecnicamente solida, sia per i metodi di omicidio sia per le tecniche dell'indagine.
> 3) Il romanzo poliziesco deve essere realistico per i personaggi, l'atmosfera e l'ambientazione ossia deve parlare delle persone vere che popolano un mondo vero.
> 4) Il giallo deve avere un autentico valore di fondo, a parte l'elemento poliziesco.
> 5) Il romanzo poliziesco deve avere una struttura fondamentale abbastanza semplice per rendere facili le spiegazioni quando arriva il momento della rivelazione. Vuol dire che una spiegazione soddisfacente dovrebbe essere accompagnata da una certa azione ed essa dovrebbe essere svelata a piccole dosi invece che tutta ad una volta.
> 6) Il mistero deve eludere un lettore ragionevolmente intelligente.
> 7) La soluzione del mistero deve sembrare l'unica possibile e inevitabile.
> 8) Il romanzo poliziesco non deve dare tutto e subito ovvero non si possono congiungere tutti gli elementi immaginabili, perché alcuni di loro si escludono (ad esempio una storia di violente avventura e una storia di amore appassionato).
> 9) Il criminale deve essere punito: in un modo o nell'altro, non necessariamente davanti al tribunale, perché esso fa parte della logica della forma.
> 10) Il giallo deve essere sempre onesto con il lettore: dichiarare sempre i fatti e mai nasconderli[66].

Dalle regole di Chandler si può dedurre che il fattore di maggiore importanza è il realismo che rende le vicende descritte nell'opera verosimili e credibili. Prima, il romanzo poliziesco conandoyliano era stato innanzitutto un "gioco intellettuale", le storie non avevano avuto nessun rapporto con la vita reale, svolgendosi in un mondo

[64] R. Deleuse, «Malet, Simonin, Lebreton… e gli altri» in: AA. VV., *I colori del nero*, op. cit., p. 64. Il titolo della serie fu suggerito dal poeta Jacques Prévert che a sua volta si era ispirato dai titoli dei giornali che riguardavano una catena di catastrofi aeree.
[65] Il primo romanzo fu *Poison Ivy* di Peter Cheyney, ma ben presto *Série Noire* pubblicò pure: Dashiell Hammett, Raoul Whitfield, Raymond Chandler, James Cain, Jonathan Latimer, Don Tracy, James Hadley Chase, Kenneth Millar, Robert Finnegan, D. J. Clarke, Paul Cain, Geofrey Homes, David Goodis, Ed McBain, Jim Thompson, ecc. Cfr. F. Guérif, «Le collezioni francesi», in: AA. VV., *I colori del nero*, op. cit., p., 62; R. Mochi, op. cit., p. 105.
[66] R. Chandler, «La poetica del giallo realistico», in: AA. VV., *Il punto su: il romanzo poliziesco*, a cura di G. Petronio, p. 115 – 120.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

idealizzato. Il giallo americano, invece, venne chiamato realistico[67] e nacque dalla convinzione che i vecchi cliché dei gialli classici erano ormai decaduti, perché troppo sofisticati e astratti, per cui non riuscivano più a rispecchiare la società. L'*hard-boiled* a sua volta aderì alla realtà circostante per esprimere perfettamente le nuove ideologia e poetica. Come dichiara Alberto Del Monte: "L'innovazione dell'Hammet fu quella di fare del romanzo poliziesco uno strumento di rappresentazione realistica e principalmente di denuncia sociale"[68]. Quindi, il giallo diventando realistico, divenne anche sociale[69].

Nel periodo in cui nacque il giallo d'azione, avvennero grandi cambiamenti sociali e politici che il genere cercò di registrare. Si osservarono: l'urbanizzazione esasperata, lo sviluppo delle banche, la grande crisi economica, il proibizionismo e la nascita della criminalità organizzata. Il giallo americano coglie la società nel momento in cui scomparivano i vecchi valori e norme morali sostituiti da nuovi ed esprimeva perfettamente la rabbia contro una società che veniva ritratta come tutta corrotta[70]. Di fronte a una realtà nuova e complicata, si richiedevano doti più ampie di penetrazione e strumenti più aggiornati. Per questo motivo cambiò anche il ruolo del personaggio principale rispetto al giallo classico: l'investigatore una volta aveva operato all'interno dell'ordine borghese, messo in crisi dal delitto, e il suo compito era quello di ristabilire l'ordine. Adesso, invece, la funzione del poliziotto stava nella denuncia del disordine costante all'interno della società che fu ritenuta responsabile dei crimini che avvenivano nel suo cuore[71].

La maggiore differenza tra il giallo inglese e il giallo d'azione sta, però, nella introduzione del nuovo schema del romanzo. Il poliziesco classico privilegia il "paradigma indiziario"[72], invece, il carattere del *noir* sta piuttosto nella continua complicazione dell'intreccio e moltiplicazione delle sorprese[73]. Todorov ne *La tipologia del romanzo poliziesco* ritiene che nel *noir*:

[67] G. Petroni, *Sulle tracce del giallo*, op. cit., p. 108.
[68] A. Del Monte cit. da: R. Reggiani, *Poliziesco al microscopio. Letteratura popolare e mass media*, Torino, Eri/Edizioni Rai, 1981, p. 18
[69] G. Petroni, *Sulle tracce del giallo*, op. cit., p. 110.
[70] Ibid., pp. 107 – 109; L. Rambelli, op. cit., p. 137.
[71] L. Rambelli, op. cit., p. 209; Y. Reuter, op. cit., p. 100.
[72] L'espressione utilizzata da Carlo Ginzburg.
[73] A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 96 – 97.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> Non c'è più una storia da indovinare e non vi è mistero, come nel romanzo enigma. Ma l'interesse del lettore non viene meno comunque: ci si rende allora conto che esistono due forme completamente differenti di interesse. La prima può essere chiamata *curiosità* e va dall'effetto alla causa: a partire da un certo risultato (un cadavere e qualche indizio), bisogna risalire alla causa (il colpevole e ciò che lo ha spinto al delitto). La seconda forma è la *suspense* e, in questo caso si va dalla causa all'effetto: dapprima ci vengono mostrati degli elementi iniziali (dei gangsters che preparano un colpo) e il nostro interesse è sostenuto dall'attesa di ciò che avverrà, cioè degli effetti (cadaveri, delitti, baruffe). Questo tipo di interesse era inconcepibile nel romanzo-enigma, poiché i suoi personaggi principali (il detective e il suo amico, il narratore) erano, per definizione, immuni, nulla poteva accadere loro. La situazione si capovolge nel romanzo noir: tutto è possibile e il detective rischia la sua incolumità se non la vita[74].

Il *noir* può, ma non necessariamente, realizzare insieme sia il racconto del delitto sia il racconto dell'indagine, fino ad eliminare del tutto l'investigazione[75]. Didier Daeninckx ritiene, invece, che: "Il giallo è un tipo di romanzo il cui oggetto si situa prima dell'inizio della storia. Il nero è un romanzo di città e corpi in sofferenza"[76]. Questo vuol dire che lo schema preferibile dal *noir* è la prospezione che sostituisce la retrospezione caratteristica per il giallo classico.

Un'altra modificazione del genere poliziesco, carica di conseguenze per il *noir*, avvenne negli anni Cinquanta quando nacque il giallo problematico, rappresentato dallo scrittore svizzero Friedrich Dürrenmatt e in Italia da Carlo Emilio Gadda. La sua caratteristica principale stava nel guardare il mondo come "*Zufall*: caso, pasticcio, groviglio, guazzabuglio, imbroglio, o i tanti altri sinonimi"[77]. Dürrenmatt ne *La promessa. Un requiem per il romanzo giallo* si oppose al prevedibile modello basato sul ragionamento logico del giallo classico, dicendo:

> Voi costruite le vostre trame con logica; tutto accade come in una partita a scacchi, qui il delinquente, là la vittima, qui il complice, e laggiù il profittatore; basta che il detective conosca le regole e giochi la partita, ed ecco acciuffato il criminale, aiutata la vittoria della giustizia. Questa finzione mi manda in bestia. Con la logica ci si accosta soltanto parzialmente alla verità[78].

La vera realtà sembra molto più complicata di quella dei vecchi gialli all'inglese. Il mondo è regolato dal caso e non ci sono regole che si riescono a decifrare con la logica. Questo vuol dire che non ci sarà più neanche la conclusione perché essa è diventata parziale, casuale, insomma impossibile. La condizione introdotta dal giallo

[74] T. Todorov, *La tipologia del romanzo poliziesco* cit. da: Y. Reuter, op. cit., p. 39.
[75] Ibid., p. 40.
[76] D. Daeninckx cit. da: L. Grimaldi, op. cit., p. 9.
[77] G. Petroni, *Sulle tracce del giallo*, op. cit., p. 115.
[78] F. Dürrenmatt, *La promessa. Un requiem per il romanzo giallo*, Einaudi, Torino, 1975, p. 10.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

problematico, di conseguenza, influirà anche sul giallo d'azione. Pessimismo e amarezza filtrano nella struttura del genere nero e lo modificano al suo interno: d'ora in poi sempre più raramente ci sarà una soluzione che consisterà nella punizione del colpevole. Al contrario, sempre più spesso vincerà il delinquente trionfando sulla giustizia. Il *noir* da quel punto non prevede, quindi, nessun "lieto fine", ma si caratterizza piuttosto dell'ambivalenza e l'impossibilità di rimettere le cose in ordine, perché nel mondo rappresentato dal romanzo nero non esiste nessun ordine che è stato trasgredito e che si potrebbe ricostruire. La letteratura *noir* piuttosto abolisce i confini netti tra Bene e Male e, conseguentemente, non sarà confortante, rilassante o consolatoria, ma circonderà il lettore di un'atmosfera disturbante e angosciosa[79].

2.2.2.3 Il *noir* italiano

Il *noir* giunse in Italia soltanto negli anni Sessanta, dunque quarant'anni dopo le sue prime apparizioni negli Stati Uniti ovvero nel momento della crisi dell'estetica moderna. Bisogna osservare che l'introduzione del genere non si svolse prima nell'ambito letterario, ma nel campo del fumetto. Nel 1962 le sorelle Angela e Luciana Giussani crearono la serie dedicata a *Diabolik*[80], la quale racconta le vicende di un ladro mascherato, spietato e ribelle, creato su modello di Rocambole e di Fantômas, che sfida continuamente l'ispettore Ginko. La caratteristica principale delle storie sul ladro consiste nello sconvolgere il lieto fine dal punto di vista morale, per cui, invece della giustizia, vince sempre il delinquente, *Diabolik* sul quale si concentra l'azione. L'iniziativa delle sorelle Giussani venne accolta tanto calorosamente dal pubblico che questo fatto spinse vari altri autori a proporre fumetti simili: l'editoriale di Max Bunker pubblicò tra l'altro nel 1964 *Kriminal, Satanik, Gesebel o Agente SS018*. Così, gli anni Sessanta diventarono la grande stagione dei fumetti neri in Italia[81].

Per la narrativa *noir*, invece, il momento cruciale fu il 1966 quando nel campo del romanzo poliziesco comparse Giorgio Scerbanenco, considerato il portabandiera del genere in Italia. Lo scrittore allora vantava già trent'anni di attività, ma in quell'anno

[79] L. Crovi, op. cit., p. 7; E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, op. cit., p. 3.
[80] Il nome del personaggio rievoca un clamoroso assassinio della fine degli anni Cinquanta: l'origine del nome Diabolik Loriano Rambelli cerca nell'omicida che si firmava Diabolich, ispiratosi a sua volta all'opera *Uccidevano di notte* del 1957. Cfr. L. Rambelli, op. cit., pp. 173 – 174.
[81] F. Giovannini, A. Tentori, «Introduzione. Il vero pulp italiano», in: AA. VV., *Cuore di pulp*, a cura di: F. Giovannini, A. Tentori, Nuovi Equilibri, Viterbo, 1997, p. 6; O. Del Buono, «I grandi ladri» in: AA. VV., *Noir in festival 1993. Courmayeur 29 novembre – 5 dicembre 1993*, a cura di: G. Gosetti, Il Castoro, Milano, 1993, p. 15.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

presentò il suo primo libro dedicato all'investigatore Duca Lamberti – *Venere privata*. Fu proprio la serie dedicata al detective a costituire il cambiamento totale che lasciò il segno indelebile nel panorama letterario nazionale.

Duca Lamberti, appare per la prima volta in *Venere privata*, poi le sue vicende vengono continuate in *Traditori di tutti*, *I ragazzi del massacro* e *I milanesi ammazzano al sabato*. Il protagonista è un ex medico che i lettori conoscono nel momento in cui, dopo aver passato tre anni in carcere per aver praticato l'eutanasia, riconquista lo stato della libertà. La sua pena, per aver aiutato a decedere un'infelice malata terminale, consiste non soltanto nell'incarcerazione ma anche nell'espulsione dall'Ordine medico. Non potendo esercitare più la sua professione, diventa un investigatore privato[82] che si occupa dei "casi delicati". Il suo carattere è tipico dei protagonisti *noir*: Duca, dopo la sua triste esperienza, è diventato un personaggio duro, riservato e rammaricato. L'ingiustizia che ha vissuto l'ha reso cosciente del lato atroce della vita e questa consapevolezza l'ha privato di tutte le illusioni rispetto alla crudele realtà. Egli utilizza pure i metodi tipici degli investigatori *hard-boiled*: molto diretti, bruschi e spietati. Comunque, malgrado i suoi modi violenti, il suo obiettivo è sempre giusto e va identificato con la verità.

La produzione letteraria di Scerbanenco consiste anche in numerosi racconti, tra cui vale la pena nominare una pietra miliare del genere *noir* – *Milano calibro 9*, raccolta di ventidue racconti neri. La forma breve si concentra soprattutto sulla presentazione di una realtà tenebrosa e inquietante evidenziata dal fatto che nessuno dei suoi protagonisti è innocente. Anche quelli che sembrano cittadini onesti risultano cinici e calcolatori e uccidono senza esitazione in maniera brutale. Di conseguenza, l'universo scerbanenchiano è permeato di pessimismo per quanto riguarda sia la natura umana sia la società. Nelle sue opere lo scrittore ci presenta i problemi che travolgono le grandi città degli anni Sessanta, rivolgendo l'attenzione soprattutto a certe nuove difficoltà della giovane società di massa: l'onnipresente consumismo, la delinquenza dei giovani, la nascita dei professionisti del crimine e, infine, le conseguenti orrende malvagità di cui è capace un uomo. A suo avviso la società industriale è talmente corrotta che soffre del "cancro venefico della criminalità"[83].

[82] Nella seconda parte della serie, *Traditori di tutti*, Duca Lamberti diventa un poliziotto.
[83] L. Crovi, op. cit., p. 91.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Visto il suo smisurato impatto sulla letteratura italiana, si può parlare di un vero e proprio "fenomeno Scerbanenco"[84]: lo scrittore costituisce il continuo punto di riferimento per i noiristi in quanto trasformò il modello del giallo americano dando origine al *noir* propriamente italiano. Egli indirizzò il modo di ricreare l'atmosfera sudicia di una metropoli, segnò il linguaggio duro e spietato per parlare delle atrocità e anche la strutturazione dei personaggi che lo scrittore adotta nel modello italiano. I critici sottolineano il fatto che con lui è nata in Italia una vera "scuola realistica", in quanto, come si dice, la sua prosa è così vicina alla vita reale che sembra conoscere meglio le cronache nere delle regole del romanzo poliziesco[85].

Perché il *noir* sbarca in Italia solo negli anni Sessanta? Esattamente come nel caso della scuola americana *hard-boiled*, il nuovo genere germogliò insieme ai cambiamenti della società che cercava gli strumenti adeguati per esprimere le nuove circostanze. Per questo motivo, il romanzo poliziesco in Italia negli anni Sessanta, vuole aderire alla nuova realtà sociale e illustrare la società di massa e tutti gli aspetti negativi che porta con sé: sequestri, prostituzione, traffici di droga, mafia. Il nuovo modello narrativo del *noir* si rivelò lo strumento più efficace[86]. Il successo di Scerbanenco incoraggiò sia gli autori sia gli editori italiani, così nel 1968 da Raffaele Crovi venne inaugurata per un breve periodo una collana presso l'editore Rizzoli in cui si volevano stampare testi gialli di qualità[87]. Poi, egli avrebbe continuato il suo compito nella collana dedicata esclusivamente agli autori italiani, intitolata "Sottoaccusa" pubblicata da Fratelli Fabbri negli anni Settanta. Quest'ultima ebbe lo scopo soprattutto di formulare la denuncia sociale e tra i suoi scrittori che troviamo: Domenico Paolella, Inìsero Cremaschi, Luciano Anselmi, Giuseppe Pederiali, Giuseppe Bonura e Gaetano Gadda[88]:

> La violenza è ormai una malattia sociale – leggiamo nella presentazione editoriale – Lo scoppio di una bomba, il rapimento, il delitto, la rapina, il grande scandalo oggi non sconvolgono soltanto la vita privata perché la loro causa, le ramificazioni e le implicazioni sono di natura politica e sociale. (…) I romanzi – indagini dentro la cronaca – sono veri "gialli sociali" che cercano di svelare quello che c'è dietro la facciata della vita pubblica e privata[89].

[84] S. Benvenuti, G. Rizzoni, *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1979, p. 187.
[85] L. Rambelli, op. cit., p. 200.
[86] Ibid., p. 207.
[87] S. Benvenuti, G. Rizzoni, op. cit., p. 188.
[88] L. Rambelli, op. cit., p. 207.
[89] Ibid., pp. 207 – 208.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Un altro personaggio di massima importanza per il *noir* italiano è Loriano Macchiavelli. Egli è uno scrittore che ha iniziato a comporre negli anni Settanta: nel 1972 ha pubblicato *Le piste dell'attentato*, il primo romanzo dedicato al sergente Sarti Antonio, che ancora oggi occupa un ruolo centrale nella sua produzione. Nel corso di oltre trent'anni l'autore ha scritto una ventina di romanzi con il famoso questurino e una quantità notevole di racconti pubblicati in vari periodici e riviste. Macchiavelli sulle pagine dei suoi libri ha documentato le repressioni e le contraddizioni degli anni Settanta e poi, con il passare del tempo, anche i cambiamenti che ha subito la città di Bologna e l'Italia in tutti questi decenni. In questa maniera, si può costatare che Loriano Macchiavelli costituisce un anello di congiunzione tra il *noir* e il nuovo *noir*, in quanto lo scrittore bolognese ha fortemente contribuito alla forma attuale della letteratura nera in Italia sin dagli anni Settanta, sia con la sua letteratura sia con i suoi tentativi di instaurare associazioni letterarie (cfr. 2.4.2 Gruppo 13, il *noir* bolognese).

Gli anni Ottanta, invece, costituirono un periodo di stasi per il *noir* italiano. In quel decennio si può parlare soltanto di occasionali fenomeni che riguardavano la narrativa nera, tra cui bisogna menzionare l'iniziativa della casa editrice Mondadori che pubblicò un'antologia intitolata *Nero italiano* e poi un'intera collana omonima, dedicata esclusivamente alle opere composte dagli scrittori locali. Allora cominciarono a pubblicare anche gli autori amatoriali dei gialli[90]. Oltre a ciò, bisogna nominare l'attività di due personaggi che si nutrono del *thriller* americano e propongono un modello testuale rinnovato, più atroce e corrotto. Si tratta di Alan D. Altrieri, detto anche «Chandler all'italiana», l'autore delle opere: *Città oscura*, *Ultima luce* e *Kondor,* e Marc Saudade (in realtà dietro lo pseudonimo si nasconde Furio Colombo) che compose *Bersagli mobili*, *L'ambasciatore di Panama*, *El Centro*, *Trappola a Hong Kong* e finse inizialmente che fossero soltanto delle traduzioni della letteratura straniera: spagnola e inglese[91]. In più, nel 1980 venne fondato il festival *Mystfest* di Cattolica, fondamentale per lo sviluppo del genere in Italia. Invece, verso la fine del decennio si sono affermati modelli che poi sarebbero utilizzati dai noiristi nei decenni posteriori ovvero il "giallo infinito" in cui l'enigma si espande fino alla sua assoluta sovrapposizione, e la "*spy story*", opere caratterizzate dal gergo informatico e ritmo frenetico[92].

[90] F. Giovannini, A. Tentori, «Introduzione. Il vero pulp italiano», op. cit., p. 7; R. Mochi, op. cit., p. 105.
[91] E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, op. cit.
[92] R. Mochi, op. cit., pp. 105 – 106.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

2.3 Il nuovo *noir* italiano – la nascita

Finalmente arrivano gli anni Novanta che costituiscono il cosiddetto "voltar pagina" rispetto al passato. Nuovi fenomeni quali globalizzazione, diffusione dei mass media e la nascita dei nuovi strumenti di comunicazione di massa, alterano profondamente il carattere della narrativa in generale e del *noir* in particolare[93]. Cruciale per la letteratura italiana diventa l'anno 1996 quando sulla penisola giunge la famosa pellicola di Quentin Tarantino *Pulp fiction*. La caratteristica estetica bestiale del film cambia il modo di narrare il mondo non soltanto nell'ambito della cinematografia, ma altresì nella letteratura che viene "sottoposta alla deformazione bulimica della violenza"[94]. Questo avvenimento ha contribuito al profondo cambiamento del *noir* benché, come si è già accennato numerose volte, in Italia non ci sia ancora unanimità rispetto all'uso del termine. In questo lavoro mi servirò della definizione di Elisabetta Mondello che preferisce un'ampia comprensione del termine:

> *Thriller*, romanzi della paura, letteratura nera, neogotica, *pulp*, *neonoir*: nell'ultimo decennio la narrativa italiana è stata investita da una marea incontenibile di variegate etichette che tentavano di ridefinire, aggiornandone la titolazione, storie riconducibili entro il vasto contenitore della letteratura di genere "nero"[95].

A detta della studiosa romana il *noir* negli anni Novanta si arricchisce di nuove estetiche ed elementi. In quel periodo, "un decennio caotico e confuso"[96], pieno di mutamenti e novità di ogni genere, nell'universo letterario italiano si creano variegate denominazioni per descrivere la nuova generazione e le nuove tendenze dei letterati. Tra varie denominazioni si possono trovare *Narrative invaders*, narratori di *Ricercare*, neo-neoavanguardisti, narrativa nuova-nuova, terza ondata, scrittori dell'eccesso, cannibali, *pulp*, scrittori modello *Pulp Fiction* o *Forrest Gump*, buonisti o cattivisti, bianchi e neri, linea Mozzi[97]. E proprio allora, fra tutta questa confusione di nuove iniziative, si vedono anche le prime avvisaglie del nuovo *noir* italiano che, evidentemente non può restare

[93] M. Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma, 1997, pp. 12 – 13; E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, op. cit.
[94] E. Mondello, «La giovane narrativa degli anni Novanta: 'cannibali' e dintorni», in: AA. VV., *La narrativa italiana degli anni Novanta*, op. cit., p.18.
[95] E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, op. cit.
[96] E. Mondello, «Introduzione», in: AA. VV., *La narrativa italiana degli anni Novanta*, op. cit., p. 7.
[97] E. Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Il Saggiatore, Milano, 2007, p. 10. Cfr. M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesari Editore, Firenze, 2002, p. 235; E. Mondello, «Scritture di genere, *New Italian Epic* o *post-noir*? Il *noir* negli Anni Zero: una *querelle* lunga un decennio», op. cit., p. 13.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

immutato nella forma antiquata del *noir* come lo si è visto nei decenni precedenti. Le nuove tendenze si immischiano alla narrativa nera che d'ora in poi si concentrerà sull'elemento centrale della violenza, presentata in maniera brutale, e spesso dalla prospettiva dei delinquenti, senza più ricorrere obbligatoriamente al personaggio dell'investigatore.

Infatti, il *noir* contemporaneo in Italia da una parte è un frutto della irruzione della nuova generazione eterogenea degli scrittori, ma dall'altro lato costituisce una continuazione della tradizione della letteratura nera. Come ammette Luca Crovi: "I tanto celebrati e fortunati anni Novanta del "giallo italiano" non sono dunque stati che la punta di un iceberg costruitosi nel tempo, grazie a forte nevicate e glaciazioni"[98]. I critici italiani osservando il notevole sviluppo del mercato e il crescente interesse del pubblico e dell'editoria alla letteratura gialla/*noir* agli albori del Terzo Millennio, chiamano questo periodo addirittura "una specie di dittatura letteraria"[99] del genere nero, giacché la sezione dedicata al *noir* negli ultimi due decenni prolifera così tanto che domina gli scaffali delle librerie italiane. Il suo trionfo sta innanzitutto nella trasformazione del *noir* da un genere minoritario e minore in uno tra i fenomeni più notevoli della narrativa italiana, fino a diventare perfino un "caso letterario a cavallo dei due secoli"[100]. Come si manifesta questo straordinario fenomeno letterario? Numerose case editrici fondano collane dedicate esclusivamente al genere (*Vertigo*, *Stile libero noir* di Einaudi; *Black* di Marsilio; *Neonoir* di Minotauro; *Il nero italiano* di Theoria, *Noir Mediterraneo* di e/o, *Vox-Noi*r di DeriveApprodi, *I neri* di Addictions e *Black is black* di Fanucci) o addirittura nascono editorie specializzate nella narrativa nera (ad esempio Datanews, Granata Press, Il Minotauro, Meridiano Zero). Anche Internet abbonda di siti che si occupano del *noir*, sia delle riviste on-line (tra cui "Noir Magazine", "Delitti di carta", "M-Rivista del mistero", "Sherlock Magazine", "Falcone Maltese", "Thriller Magazine"), dei portali ("Milano nera"), oppure dei blog ("Napoli noir")[101]. Di seguito, Loriano Macchiavelli rivolge l'attenzione all'apparizione di

[98] L. Crovi, op. cit., p. 17.
[99] F. La Porta, «Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?)», op. cit., p. 58.
[100] Cfr. Ibid., p. 58; M. Testa, *Dizionario atipico del giallo 2009*, Cooper, Roma, 2009, p. 132; L. Macchiavelli, «Associazione a delinquere», in: *Narrativa*, 26, 2004, p. 5; R. Donnarumma, «Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi», in: *Allegoria*, 57, 2008, p. 34 - 35; E. Mondello, «Introduzione Roma Noir 2007», in: AA. VV., *Roma noir 2007…,* op. cit., p. 7; G. Turnaturi, op. cit., p. 52; A. Perissinotto, op. cit, Bompiani, Milano, 2008, p. 5.
[101] Cfr. G. Nisini, «Una rete oscura. Riviste elettroniche, *blog* e *webzine* della narrativa *noir* italiana», AA. VV., *Roma noir 2010…*, op. cit., pp. 143 – 151; M. Testa, *Dizionario atipico del giallo 2009,* op.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

articoli critici su quotidiani e periodici, all'apertura del mondo universitario al genere *noir* e infine alla disposizione di vari istituti di cultura di discuterne[102]. Lo dimostra ad esempio "Roma noir" – un progetto ideato da Elisabetta Mondello nel 2003 per creare uno spazio di incontro tra il mondo universitario e quello letterario (scrittori, editori, critici, direttori di riviste e di siti web). All'università *La Sapienza*, intorno alla cattedra di Sociologia della Letteratura e di Letteratura italiana moderna e contemporanea si organizza ogni anno una serie di incontri con vari scrittori, e in più, si bandisce un concorso per il migliore racconto inedito[103]. Il nuovo *noir* italiano viene promosso anche da vari festival, tra cui i più famosi "La passione per il delitto", "Mystfest" o "Courmayeur Noir In Festival"[104]. Inoltre, nello stesso periodo, si verifica un altro evento che dimostra quanto il *noir* sia un fenomeno vistoso: la nascita di serie televisive statunitensi di genere che riportano un successo grandissimo fra cui si possono elencare *CSI*, *NCSI*, *Law and Order*, *JAG*, *Crossing Jordan*, *Cold Case*, *Criminal Minds*, *24*, *Blind Justice*, *Numb3rs*. Alcune televisioni satellitari creano perfino canali monografici dedicati esclusivamente a questo tipo di trasmissioni, ad esempio la televisione Fox che fonda un canale tematico *FoxCrime*[105]. Di conseguenza, anche in Italia è possibile notare il tentativo di creare fiction ispirate a quelle americane tra le quali *La Squadra, Distretto di polizia, Ris* o *Carabinieri*[106]. Infatti, tutti questi eventi di varia natura, dimostrano l'enorme popolarità del *noir*, sia quello locale che straniero, nella cultura italiana tra gli anni Novanta e Duemila.

Dove cercare le ragioni della crescente fama del genere? Alessandro Perissinotto vede le origini del successo della narrativa dell'indagine[107] nella sua efficacia nel rappresentare le ansie di fronte al mondo occidentale. Siccome il *noir* vuole formulare una denuncia sociale, esso fornisce una particolare chiave di lettura degli avvenimenti che accadono ogni giorno. Inoltre, la narrativa dell'indagine dà la possibilità ai lettori di realizzare le loro profonde aspirazioni, soprattutto quella della verità che è uno dei desideri, o perfino dei bisogni, più ossessivi dell'epoca postmoderna. I romanzi neri

cit., p. 263; G. Turnaturi, op. cit., p. 51 – 52; E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, op. cit.

[102] L. Macchiavelli, «Associazione a delinquere», op. cit., p. 5.

[103] www.romanoir.it.

[104] G. Nisini, op. cit., pp. 143 – 151.

[105] E. Mondello, «Introduzione Roma Noir 2007», op. cit., p. 8; A. Perissinotto, op. cit., p. 5.

[106] M. Testa, «Il caso 'fiction-tv'», in: AA. VV., *Roma noir 2007…,* op. cit., pp. 120 – 121.

[107] Alessandro Perissinotto nel suo saggio *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco* utilizza espressione "la narrativa dell'indagine" per designare tutte le varianti del giallo: poliziesco, noir, thriller Cfr. A. Perissinotto, op. cit., p. 7.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

vogliono scoprire la verità che inizialmente è stata negata e, se assumiamo che ogni desiderio nasce da una mancanza, dobbiamo costatare che il trionfo della letteratura dell'indagine denuncia una profonda crisi di credibilità delle istituzioni sociali e svela un comune senso di insicurezza. I detective rappresentano i lettori che vogliono scavare sotto l'apparenza della realtà potenzialmente menzognera per scoprire cosa ci sia dietro. A questo punto, continua Perissinotto, è lecito mettere in risalto il legame che c'è tra i mass media e la verità: evidentemente ogni mezzo di comunicazione di massa è nato per divulgare informazioni e, quindi, diffondere verità, ma nello stesso tempo esso può diventare uno strumento di mistificazione. Dato che oggi viviamo in un mondo dominato dai mass media, siamo continuamente immersi in una marea di informazioni e non siamo più capaci di distinguere chiaramente cosa sia vero e cosa sia falso. Dall'altra parte siamo anche consapevoli che è impossibile conoscere pienamente il mondo attraverso i media, perché ciò che veniamo a sapere non appartiene alle nostre esperienze dirette. Di conseguenza, questa condizione rende la nostra vita inquieta, perché in questa maniera è priva di punti di riferimento. Dal continuo dubbio nascono le teorie del complotto che si rispecchieranno poi nella letteratura dell'indagine che, come si è detto, esprime il desiderio di una solida verità: "Essa è testimone dell'indecidibilità circa il reale ed è la sentinella che mette in guardia circa le pretese di chi vuole ridurre *ad unum* la molteplicità delle realtà"[108]. Tale opinione è condivisa da Alberto Casadei che sottolinea che la popolarità del *noir* costituisce un tratto distintivo della narrativa italiana in quanto proprio nella penisola italica si osserva la continua violazione della legge sulla scena politica e quella economico-imprenditoriale[109]. Riassumendo, possiamo dire che la narrativa nera prova che gli ultimi due decenni sono segnati dall'angoscia che risulta dalla consapevolezza dell'impossibilità di apprendere tutta la verità sul mondo circostante. La sua fama, invece, testimonia quanto quest'ansia è un sentimento comune tra gli Italiani.

2.4 Gruppi letterari del nuovo *noir* italiano

Una delle particolarità del nuovo *noir* italiano è il fatto che gli scrittori dimostrano un'inclinazione a suddividersi in gruppi letterari tra cui si possono nominare quelli più famosi: Scuola dei Duri, Gruppo 13 e Neonoir, che a loro volta si dispongono in tre centri urbani – Milano, Bologna e Roma. Si tratta dei cosiddetti *factory* ovvero le unioni

[108] Ibid., p. 31. Tutto il paragrafo basato su: Ibid., pp. 6 – 31.
[109] A. Casadei, op. cit., p. 97.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

di autori che collaborano tra loro, prevalentemente pubblicando volumi collettivi, e nel contempo dimostrano una certa litigiosità verso altri gruppi letterari[110]. Un'altra unione che a mio avviso bisognerebbe includere nel panorama narrativo del nuovo *noir* italiano sono i cosiddetti Giovani Cannibali. Gli autori appartenenti a questa compagnia comunemente vengono iscritti alla corrente *pulp*, tuttavia, prendendo in considerazione le caratteristiche particolari della loro prosa e una vasta cognizione del genere *noir* di cui ci serviamo in questo lavoro, sarebbe sbagliato escluderli dalla narrativa nera contemporanea in Italia.

2.4.1 "Il delitto alla milanese"[111] ossia Scuola dei Duri

Intorno a Andrea G. Pinketts, «scrittore noir da bar, marciapiedi e boulevards»[112] come si autodefinisce l'autore, nel 1993 si forma la cosiddetta Scuola dei Duri. Il fondatore del gruppo nell'introduzione della loro prima comune antologia spiega i motivi che hanno portato alla creazione dell'associazione:

> La Scuola dei Duri è nata nel 1993. Milano stava affrontando in pieno gli effetti di tangentopoli. La nebbia si era diradata rendendo visibili anche le magagne di anni di corruzione. Spogliata dagli abiti firmati dagli stilisti, spogliata dalle amministrazioni levantine. Milano, in quanto "nuda", non poteva più essere capitale "morale". Gli scrittori sono tutti un po' "cochon" e la città, nuda come la verità, si proponeva agli occhi voyeristici dell'opinione pubblica. Ma gli scrittori sono guardoni creativi. Praticano il vizio solitario, ma malati come sono di esibizionismo, sentono il bisogno di farsi vedere[113].

Il nome della Scuola dei Duri[114] indica l'atteggiamento che bisogna avere ossia occorre "tener duro": avere la perseveranza e la voglia di non arrendersi di fronte alle difficoltà, anche nel campo letterario. Nella fondazione della scuola, a Pinketts interessava l'idea di costruire una specie di "birreria letteraria", alternativa ai vecchi caffè letterari, un posto più vivace del suo prototipo tradizionale, in cui ci si potrebbe occupare del mistero. Il fondatore si è ispirato a Giorgio Scerbanenco che nella sua prosa descriveva la città di Milano degli anni Sessanta attraverso i crimini; il giovane

[110] E. Mondello, «Scritture di genere, *New Italian Epic* o *post-noir*? Il noir negli Anni Zero: una *querelle* lunga un decennio», op. cit., pp. 18 – 19. A detta di Elisabetta Mondello, queste tre scuole costituiscono un modello per altre associazioni di letterati che nascono in tutto il paese per cui oggi si parla ormai del *noir* napoletano, pugliese, siciliano, ligure, ecc. Cfr. l'intervista con A. Buccheri in: M. Testa, *Dizionario atipico del giallo 2009,* op. cit., p. 23; F. Giovannini, A. Tentori, «Introduzione. Il vero pulp italiano», op. cit., pp. 8 – 10.
[111] L. Crovi, op. cit.., p. 106.
[112] A. G. Pinketts, cit. E. Mondello, *In principio fu Tondelli…*, op. cit., p. 55.
[113] L. Crovi, op. cit.., p.122.
[114] Scuola dei Duri è anche una traduzione in lingua italiana del termine inglese "*hard-boiled school*" che gli scrittori riprendono deliberatamente per sottolineare da dove traggono l'ispirazione.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

scrittore voleva che la narrativa contemporanea svolgesse lo stesso compito. Per ottenere questo scopo, Pinketts ha lanciato un concorso per un racconto che narrasse un delitto nella città di Milano e i testi scelti si sono trovati nell'antologia-manifesto della scuola del 1995 intitolato *Crimine Milano giallo-nera. Raccolta di inediti della Scuola dei Duri*, edita da Stampa Alternativa. A parte il personaggio più conosciuto della Scuola dei Duri, tra i suoi membri troviamo Carlo Oliva e Sandrone Dazieri insieme a tre altri cofondatori – Sandro Ossola, Andrea Cappi, Raoul Montanari. Tuttavia, dopo dieci anni di incontri settimanali e di numerose pubblicazioni, il fondatore decide di chiudere il movimento, essendo convinto che ogni generazione ha il proprio linguaggio per parlare dei problemi della società contemporanea, di cui i delitti sono lo specchio, che però si esaurisce dopo una decina d'anni.

2.4.2 Gruppo 13, il *noir* bolognese

La seguente città in cui si radunano i noiristi italiani è Bologna in cui opera il cosiddetto Gruppo 13 ovvero "un'agguerrita confraternita di narratori di storie gialle, coordinati dal 'decano' del gruppo, Loriano Macchiavelli"[115]. Il gruppo si forma nell'estate 1990 per iniziativa dello scrittore sopraccitato in collaborazione con Carlo Lucarelli e con Danila Comastri Montanari, che desideravano creare un momento d'incontro fra scrittori e illustratori giallo-neri operanti nel territorio emiliano – romagnolo. Sulla copertina della loro prima antologia di racconti del 1991 intitolata *I Delitti del Gruppo 13* troviamo una scritta in cui si spiegano gli obiettivi della fondazione dell'associazione:

> Il crimine dilaga a Bologna. Echeggiano gli spari sotto i portici, si muore all'ombra delle torri. E Marlowe parla ormai con accento emiliano. Sarà un caso che a Bologna e dintorni oggi proliferano gli scrittori di giallo? Sono tanti, agguerriti, organizzati. Hanno perfino creato un sodalizio: il Gruppo 13, cui aderiscono dieci scrittori e due illustratori. Di loro questa antologia rappresenta il primo impegno collettivo: dieci racconti inediti, tutti avvincenti, tutti illustrati. Cosa unisce questi autori, oltre alla bolognesità e all'indiscutibile talento? Sicuramente il clima culturale comune: quello di una città e vivace che ha già saputo esprimere fenomeni importanti come una grande scuola di fumetto. Alla quale, per inciso, appartengono i magnifici illustratori dei racconti qui proposti[116].

Inizialmente il gruppo si forma di dodici persone tra cui dieci scrittori e due disegnatori. I letterati appartenenti al *Gruppo 13* sono, a parte i fondatori: Pino Cacucci, Nicola Ciccoli, Massimo Carloni, Marcello Fois, Lorenzo Marzaduri, Gianni Materazzo

[115] www.carlolucarelli.net/gruppo13.html.
[116] L. Macchiavelli, «Associazione a delinquere», op. cit., pp. 12 – 13.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

e Sandro Toni, successivamente, si sono uniti anche Eraldo Baldini, Mario Coloretti e Giampiero Rigosi. Invece, i due illustratori sono Mannes Laffi e Claudio Lanzoni.

L'iniziativa è nata nella mente di Loriano Macchiavelli che dichiara di avere questa idea di riunire gli scrittori in un'associazione già negli anni Settanta per promuovere il genere:

> Per quanto mi riguarda, ho sempre creduto nell'incontro fra persone, specie se con interessi culturali affini, e ho fatto quanto potevo per associarmi ad altri. Sono nato nella regione che ha dato origine alla cooperazione in Italia[117].

Macchiavelli aveva tentato numerose volte di creare una specie di associazione per radunare gli scrittori in un gruppo letterario, ma senza successi, per cui soltanto nel 1984 nasce il Gruppo 8, a cui partecipano: Antonio Perria, Renato Olivieri, Attilio Veraldi, Luciano Anselmi, Franco Enna, Enzo Russo e Secondo Signoroni. Anche se l'iniziativa non ha funzionato, essa ha dato le basi al successivo Gruppo 13. Secondo Loriano Macchiavelli, questa volta il progetto riscuote successo perché tranne lui, tutti gli altri membri sono giovani e non hanno le deleterie abitudini degli antichi scrittori e tutti dimostrano un vivo interesse per il giallo. In più, a suo avviso, la loro idea ha dato il via alle associazioni analoghe ovvero la Scuola dei Duri e il Neonoir[118].

Gli scrittori dopo una prima antologia, pubblicano insieme la raccolta successiva del 1992 *Giallo, nero & mistero*. La sua innovazione sta nel fatto che coerentemente con il loro statuto, a parte gli autori già affermati, vengono presentati racconti di scrittori esordienti. I membri del Gruppo 13 ritengono che la loro associazione sia un punto di scambio di idee fra scrittori e illustratori dell'area emiliano-romagnola (in particolare quella bolognese), ma soprattutto vogliono divulgare il genere con varie iniziative nelle scuole, biblioteche, quartieri e sollecitare gli scrittori esordienti. Il Gruppo 13 non esiste più, comunque si può costatare che in un certo senso sopravvive essendosi trasformato nell'Associazione Scrittori di Bologna. Il suo ruolo è di massima importanza nel panorama letterario in quanto ha il merito di aver creato una tradizione poliziesca e di aver trasformato la città addirittura in una capitale del romanzo poliziesco[119].

---

[117] Ibid., p. 7.
[118] Ibid., pp. 8 – 13.
[119] Ibid., pp. 12 -13. Cfr. C. Lucarelli, *Il mistero a piccole dosi. Scritti e interviste*, Datanews, Roma, 2007, p. 109; R. Cremante, «Prefazione», in: AA. VV., *Le ombre della città*, a cura di: M. Fois, Alberto Perdisa Editore, Bologna, 2007, pp. X – XI.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

2.4.3 Il Neonoir e la capitale del delitto

Il gruppo Neonoir è stato fondato da diversi registi, scrittori e critici nell'estate del 1994 a Roma. La loro attività prende l'avvio da una serie di incontri con Dario Argento, il famoso regista di film *horror*, e dà vita a un programma radiofonico di Radio Città Aperta, *Appuntamenti in Nero*, e uno spettacolo teatrale *Il vampiro di Londra.* Per quanto riguarda il termine "neonoir", esso per la prima volta è stato utilizzato nel 1991 da Maitland McDonagh nel contesto dello stile delle pellicole di Dario Argento[120].

> I miei film – scrive Dario Argento – nascono per essere verosimili, ma non realistici. Con un cammino che prende il via dal razionale, per giungere all'iperrazionale e quindi all'irrazionale e, come ultima spiaggia, al delirio. (…) Il *thrilling* (…) contribuisce a far vacillare solide convinzioni e tranquillità, quieti modi di vivere e banali e false sicurezze[121].

I neonoiristi riprendono deliberatamente la denominazione che serve a descrivere lo stile del regista, assumendo molti elementi della opera del loro maestro. Tra gli esponenti del gruppo si trovano Antonio Tentori e Fabio Giovannini, curatori e portavoce, inoltre Pino Blastone, Sabrina Delizia, Paolo De Pasquali, Nicola Lombardi, Marco Minicangeli, Aldo Musci, Claudio Pellegrini e Alda Teodorani ovvero la cosiddetta «dark lady del gruppo»[122]. Gli autori si autodefiniscono «un movimento-non movimento» e insieme lanciano varie iniziative come la *Banca degli inediti* ossia la base informatica dei testi per metterli a disposizione di tutti quelli che li vogliono leggere. I letterati collaborano con diversi piccoli editori tra cui Datanews, Stampa Alternativa e I libri dell'Altritalia/Avvenimenti, compongono insieme testi narrativi, radiofonici e teatrali e editano varie antologie. Tra le loro raccolte collettive si trovano: *Neonoir, 16 storie e un sogno* del 1994, *Neonoir. Deliziosi raccontini con il morto* dello stesso anno, *Giorni Violenti. Racconti e visioni neonoir* proveniente dal 1995, *Cuore di pulp. Antologia di racconti italiani* pubblicato nel 1997, *Bambini Assassini* (2000), *Grande macello. Racconti di horror estremo* (2001) e infine, *L'orrore della guerra*. *Racconti estremi di autori italiani* del 2003. Nelle introduzioni delle antologie i neonoiristi espongono dichiarazioni programmatiche e critiche. Possiamo trovare una specie di manifesto scritto da Fabio Giovannini nella *Postfazione. Neo-noir: il movimento che non c'è* pubblicata nella raccolta *Giorni violenti. Racconti e visioni neonoir.* Giovannini ci elenca quattro elementi che distinguono il nuovo *noir* realizzato

[120] E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, op. cit.
[121] D. Argento, *Profondo thrilling*, cit. da: L. Rambelli, op. cit., p. 210.
[122] E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, op. cit.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

dal gruppo Neonoir. Come primo punto enumera la figura dell'assassino che occupa la posizione centrale nella narrazione. Di seguito si parla della forma dei testi ovvero l'attitudine di mescolare diversi generi tra i quali *noir*, giallo, spy story, *l'horror* e cyber insieme agli elementi provenienti del cinema, della televisione e del fumetto. Il terzo principio secondo Giovannini è la collocazione delle storie tra cronaca nera e immaginario, giacché la realtà costituisce il punto di partenza e la fantasia, l'elemento che serve per oltrepassarla. L'ultima condizione è il privilegio delle situazioni estreme in quanto gli scrittori rifiutano ogni forma di perbenismo[123]. Un altro membro del gruppo, Claudio Pellegrini, aggiunge che il Neonoir si attribuisce una funzione politico-ideologica, rivendicata già da Leonardo Sciascia, che afferma nell'«Introduzione» al volume *Italian tabloid. Crimini e misfatti dentro il cuore dello Stato* del 1997:

> Con il "noir" il romanzo ha la possibilità di tornare all'impegno civile, alla lotta politica e culturale, alle scelte scomode, al coraggio di essere autori ed interpreti.
> Il "noir" può di nuovo alzare le barricate culturali ed umane, può consentirci di portare la Fantasia, se non al potere, almeno all'opposizione[124].

Il Neonoir è, quindi, un gruppo militante. Giovannini dichiara addirittura che il vero *noir* dovrebbe portare guai ai suoi autori e infastidire le autorità[125]. Con l'esposizione frequente delle loro controverse ipotesi sul *noir*, allargando vivamente la discussione sul genere in Italia e contestando apertamente la tradizione del *noir* minore, i membri del Neonoir non vogliono racchiudere la narrativa nera esclusivamente nelle storie di *detection* "cercando le strade nuove e originali di una narrativa che non accetta la distinzione tra letteratura di genere e letteratura alta, e che contemporaneamente vuole trovare un approccio inedito al noir, all'horror, al fantastico"[126], ma mettono apertamente al primo posto la brutalità e le emozioni che la sua descrizione suscita: inquietudine e profondo disagio. In più, come abbiamo visto, esso vuole superare la tradizione anche dal punto di vista formale, il che lo avvicina al gruppo seguente – i Giovani cannibali.

[123] F. Giovannini, *Postfazione. Neo-noir: il movimento che non c'è*, cit. da: E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, op. cit., p. 11.
[124] C. Pellegrini, cit. da: Ivi.
[125] F. Giovannini, *Postfazione. Neo-noir: il movimento che non c'è*, op. cit., p. 11.
[126] F. Giovannini, A. Tentori, «Introduzione. Il vero pulp italiano», op. cit., p. 7.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

2.4.4 I Giovani cannibali – tra *pulp* e *noir*

I Giovani cannibali vengono di solito inclusi nel *pulp*, ma poiché uno dei loro tratti distintivi è la violenza, la quale costituisce l'elemento centrale anche del nuovo *noir*, alcuni critici con cui concordo, elencano anche questo gruppo tra gli esponenti del *noir*[127]. I Cannibali irrompono alla scena letteraria, "*not with a whisper but with a bang*" come dichiara Severino Cesari[128], nel 1996 con "la prima antologia italiana dell'orrore estremo"[129] intitolata *Gioventù cannibale* a cura di Daniele Brolli che dà spazio a tali autori come Niccolò Ammaniti, Aldo Nove, Luisa Brancaccio, Alda Teodorani, Daniele Luttazzi, Andrea G. Pinketts, Massimiliano Governi, Matteo Curtoni, Matteo Galiazzo, Stefano Massaron e Paolo Caredda[130].

Il nome "cannibale" è stato preso in prestito da una delle più note riviste di Andrea Pazienza del 1977 "Cannibale" e deve la sua denominazione all'assimilazione di frammenti provenienti dalla tradizione alta e dalle forme *junk* della cultura di massa, quindi divora diversi linguaggi letterari – "La loro scrittura è vorace e, inesausta, fagocita tutto, inghiotte pure se stessa"[131]. Gli scrittori si distinguono per "una scrittura laboratorio"[132], amano incorporare diversi generi, registri, stili e linguaggi, riciclare materiali bassi, mettendoli in contrasto con lo stile elevato. Dimostrano in maniera vistosa un certo cannibalismo rispetto ad ogni forma del passato, in quanto si esprimono ingoiando sia la letteratura di massa che quella classica e giocano con i linguaggi tipici della pubblicità, televisione e cinema arricchiti da un'ampia gamma di forestierismi, numerose parolacce e neologismi[133]. Severino Cesari osserva:

> Aldilà dei nomi degli scrittori antologizzati, Gioventù cannibale indica un clima, una geografia, un paesaggio cambiati. Dopo il tempo della povertà e della solitudine, gli scrittori sono di nuovo orgogliosi (e disperati, naturalmente) di scrivere, sentono di avere un pubblico, minoritario ma reale, e di nuovo sono in sintonia con un lettore perché sono sulla stessa lunghezza d'onda, ne parlano la stessa lingua, o meglio, le *tante lingue*. La loro scrittura eccede la scrittura tradizionale, si arricchisce di tutti i sapori *eccessivi*, volendo con ciò intendere: del senso *in più* che gira nei linguaggi dei generi, delle arti, del fumetto, del cinema, e che però solo la scrittura letteraria è in grado di "contenere" criticamente, nel suo stesso nervo, nelle sue ossa, come una sorta di superlingua nella quale può riconoscersi una

[127] E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, op. cit.
[128] E. Mondello, *In principio fu Tondelli…,* op. cit., p. 65.
[129] D. Brolli, copertina, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, a cura di: D. Brolli, Einaudi, Torino, 2006.
[130] E. Mondello, *In principio fu Tondelli…,* op. cit., p. 66 – 67.
[131] D. Brolli, «Le favole cambiano», in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, op. cit., p. IX.
[132] Ibid., p. VIII.
[133] M. Sinibaldi, op. cit., p. 70.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> nuova comunità ribalda, di marginali forse, ma onnivori (o *cannibali*, appunto, divorati di tutto, e di corpi anche) e onniscienti[134].

Un altro tratto distintivo dei Giovani cannibali è la comicità con la quale descrivono volentieri la bestialità, che Marino Sinibaldi definisce come "civettare con l'orrore"[135]. Per questo motivo vengono apertamente criticati dai portavoce del Neonoir:

> I finti "cattivisti" di oggi, invece, sanno che va di moda l'umorismo ultraviolento lanciato da Quentin Tarantino, ed ecco affollarsi giovani scrittori italiani che fanno a gara per *épater le bourgeois* – come si diceva una volta – con schizzi di sangue (finto), estremizzazioni simulate e via dicendo. Insomma, hanno scoperto che fa audience scimmiottare i successi altrui, magari con atteggiamenti da "maledetti" utili per allettare il conformismo guardone delle tv o dei rotocalchi berlusconiani. (…) E così i finti pulp di oggi sono costretti alla risata obbligatoria, e dileggiare i generi in cui si imbattono per far contenti critici e giornalisti snob, che non ammetterebbero mai nell'empireo degli autori un italiano che scrivesse "seriamente" storie horror, nere, splatter, ecc[136].

È lecito rilevare che la denominazione è nata nel settore editoriale in quanto è stata inventata dal curatore della raccolta come una specie di marchio, comunque è stata accolta con grande entusiasmo dal mondo giornalistico e, infine, anche abusata, diventando un *passepartout* critico[137].

Concludendo, bisogna costatare che l'obiettivo di questo capitolo è stato quello di spiegare il termine e tracciare le origini del nuovo *noir* italiano per illustrare in quale maniera si sviluppi la narrativa nera contemporanea nella penisola italica e quali fattori abbiano favorito maggiormente la sua evoluzione. Dal percorso storico abbiamo potuto intendere come il *noir*, dal genere minore, si è trasformato in un genere trionfante nell'ambito letterario che pretende di essere preso sul serio. Di seguito, abbiamo riflettuto anche sui fenomeni dominanti nel panorama culturale a partire dagli anni Novanta in tutto il mondo occidentale ovvero profondi mutamenti di carattere estetico e sociale, riguardante la predilezione della bestialità, l'iperbolizzazione e l'ossessiva insicurezza, in quanto tutto ciò ha contribuito all'enorme successo del genere *noir* oggi. Successivamente, abbiamo notato la disposizione degli autori intorno a tre grandi centri geografici e l'inclinazione dei rappresentanti a fondare società e scuole letterarie. Ovviamente, si possono registrare gli scrittori di *noir* in tutta l'Italia, non radunati

[134] S. Cesari cit. da: E. Mondello, *In principio fu Tondelli…*, op. cit., p. 74.
[135] M. Sinibaldi, op. cit., p. 65.
[136] F. Giovannini, A. Tentori, «Introduzione. Il vero pulp italiano», op. cit., p. 9.
[137] E. Mondello, *In principio fu Tondelli…*, op. cit., p. 68 – 73.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

necessariamente in associazioni, comunque la suddivisione in gruppi letterari ci è parsa una caratteristica assolutamente degna di attenzione e perfino distintiva per il genere.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

III. L'universo del nuovo *noir* italiano

Come è stato già accennato nell'introduzione della dissertazione, lo studio del nuovo *noir* italiano avrà lo scopo di presentare la poetica del genere inserito in un determinato contesto storico, sociale e culturale. La seguente analisi verrà divisa in sezioni dedicate alle successive particolarità delle opere nere il che permetterà di specificare le peculiarità che si intrecciano nei romanzi e che iscrivono le singole opere nel genere *noir* benché l'individuazione dei tratti distintivi dell'intero genere non sarà per niente facile giacché da una parte tutti gli elementi rimangono collegati in una rete di interdipendenze, dall'altra la maggior parte degli scrittori cerca di mantenere una certa libertà di espressione, la quale risulta anche dalla tendenza del genere stesso. Pertanto bisogna tenere conto di una delle maggiori differenze tra il *noir* e il giallo classico che riguarda la forma – il poliziesco di tipo "la partita a scacchi" viene percepito come un genere regolato dalle precisi norme, invece il genere nero è una manifestazione di libertà:

> Il giallo è il sonetto. Preciso, terso, simmetrico. Il noir è l'ode. Non ha regole formali, né una struttura precisa. Le sue vette non hanno limiti, così come non hanno limiti i suoi abissi[1].

Ebbene, lo scopo dei capitoli seguenti è quello di ritrovare le particolarità del nuovo *noir* italiano, quindi si cercherà di caratterizzare gli elementi strutturali della narrazione, alcune componenti del mondo rappresentato e, in seguito, lo stile e il linguaggio delle opere nere degli ultimi anni. Tutti questi punti avranno lo scopo di individuare i tratti distintivi fondamentali per il nuovo *noir* italiano e che permetteranno di indicare in che cosa consista l'unicità del genere. Tuttavia, è opportuno ribadire che si parte dal presupposto che non necessariamente tutte le caratteristiche che verranno individuate nel corso di questo lavoro, caratterizzano in maniera obbligatoria ogni opera contemporanea del *noir*. Gli elementi distintivi per il genere si mescolano piuttosto tra loro in diverse configurazioni, creando varie possibilità e ottenendo numerosi e dissimili risultati, comunque tutti rappresentativi in qualche maniera del nuovo *noir* italiano.

3.1 La narrazione

La forma della narrazione può costituire un elemento distintivo di un genere, soprattutto se si tratta del nuovo *noir* italiano per cui il "come" si racconta è ugualmente

[1] M. Gilbert cit. da: L. Grimaldi, *Scrivere il giallo e il nero*, Dino Audino editore, Roma, 2009, p. 10.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

importante al "cosa". Come abbiamo visto, questa attenzione posta alla forma narrativa e la libertà che il genere concede ai suoi autori, distingue il *noir* dal suo antenato ovvero il giallo chiamato "la partita a scacchi". Per vedere in che cosa consiste la differenza è sufficiente studiare le famose «Venti regole per il giallo» di S. S. Van Dine che volevano normalizzare il modo di raccontare nel romanzo poliziesco:

> Non ci devono essere, nel romanzo poliziesco, lunghi passaggi descrittivi, o analisi troppo sottili o marcate preoccupazioni per «atmosfera». Il problema è quello di presentare chiaramente un delitto e cercarne il colpevole. Questioni d'altro genere non fanno che rallentare l'azione e disperdere l'attenzione, stornando il lettore dallo scopo principale, che consiste nel porre il problema, nell'analizzarlo e nel trovargli una soluzione soddisfacente… A mio avviso se l'autore riesce a dare la sensazione del reale e ad accattivarsi l'interesse e la simpatia del lettore, sia per quanto riguarda i personaggi sia per la trama, si sono fatte già abbastanza concessioni alle tecniche puramente letterarie… Il romanzo poliziesco è un genere ben determinato. Il lettore non cerca né orpelli letterari, né acrobazie stilistiche, né analisi troppo approfondite, bensì una certa stimolazione dello spirito, un tipo di attività intellettuale, come quella che si mette in moto assistendo a una partita di calcio o risolvendo parole crociate[2].

Come possiamo vedere, il giallo classico privilegiava il racconto dinamico delle vicende a scapito delle statiche descrizioni che distraevano soltanto il lettore. Il *noir* invece, benché molto frequentemente abbia forma di un racconto che si sviluppa seguendo lo svolgimento dell'indagine o del crimine, mette in rilievo anche la cosiddetta "atmosfera". Questo significa che relativamente spesso nella letteratura nera si possono incontrare i passaggi descrittivi delle circostanze temporali (Cfr. 3.5 Il tempo) o spaziali (Cfr. 3.4 Lo spazio), capaci di esprimere l'inquietudine e l'ansia ovvero il clima che il *noir* vuole riprodurre.

Come si è già menzionato, la narrazione di solito ha la forma della sequenza cronologica che rispecchia l'evolversi della trama e che ruota intorno a due elementi: l'inchiesta condotta dall'investigatore o il reato compiuto dal delinquente. Possiamo incontrare il primo tipo di narrazione nelle opere di Loriano Macchiavelli che si concentrano sul lavoro svolto dal poliziotto Sarti Antonio oppure nei testi di Gianrico Carofiglio i quali raccontano le investigazioni condotte dall'avvocato Guerrieri. Il secondo modello a sua volta si può ritrovare nel romanzo di Massimo Carlotto *Arrivederci amore, ciao* o *Mi fido di te*, scritto dallo stesso autore in compagnia di Francesco Abate. La narrazione dipende, quindi, dalla struttura del *noir* a cui si è già

[2] S. S. Van Dine, «Venti regole per il giallo», in: AA. VV., *Il punto su: il romanzo poliziesco*, a cura di: G. Petronio, Editori Laterza, Bari, 1985, pp. 108 – 109.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

accennato nel capitolo precedente, che secondo la tipologia di Todorov può procedere in due direzioni. La prima, chiamata "curiosità", a differenza del romanzo-enigma, non prevede nessun mistero da risolvere per cui l'interesse del lettore si è spostato prevalentemente dall'effetto alla causa ovvero si vogliono svelare i motivi che hanno spinto l'assassino all'uccisione della vittima. Il secondo orientamento viene nominato "suspense": questa volta il racconto procede in direzione opposta, dalla causa all'effetto. Si tratta delle opere in cui il lettore viene a conoscere i criminali che vogliono ancora compiere un reato e il suo interesse ruota intorno alla domanda se effettivamente i loro progetti avvereranno. La duttilità strutturale individuata da Tzvetan Todorov e applicata dai noiristi contemporanei permette una grande varietà di realizzazioni dell'istanza narrativa, che è assai più complessa e molto meno schematizzata che nel romanzo poliziesco classico[3]. Partendo da questo presupposto, gli scrittori odierni ricorrono a un approccio sperimentale. Da una parte la variazione molto frequente del racconto che utilizza il nuovo *noir* italiano, è quella di mescolare ambedue le forme, intrecciando i frammenti dedicati alla descrizione del crimine a quelli dell'indagine. Questa forma appare ad esempio in due libri di Carlo Lucarelli *Lupo mannaro* e *Almost blue* e verrà analizzata in maniera più dettagliata nel capitolo successivo. Dall'altro lato, trasgrediscono la narrazione tradizionale abolendo le sue regole principali, tra cui la cronologia che può essere invertita, come avviene nel racconto *Momodou* (proveniente dalla raccolta *Crimini italiani*) scritto da "una band di romanzieri"[4] che si nascondono sotto il nome Wu Ming. Il testo descrive il dramma di un ragazzo nero ucciso con sangue freddo da due carabinieri. Tuttavia, la narrazione procede in maniera rapsodica il che vuol dire che si sviluppa attraverso corti frammenti i quali svelano sempre qualche nuovo dettaglio della storia e ogni volta retrocedono nel tempo. Così, il racconto inizia un articolo del 8 febbraio 2008 che riporta la morte di Momodou, in cui si parla della sua violenza e il colpo sparato dagli agenti statali in legittima difesa. Invece, soltanto dopo aver letto tutta la storia che paradossalmente finisce molto prima, ossia il 14 agosto 1990, il lettore scopre l'inganno: la brutalità dei carabinieri e la depressione dell'extracomunitario, indifeso nei confronti dei due aggressori che invece di aiutarlo, lo assassinano senza scrupoli.

[3] Y. Reuter, *Il romanzo poliziesco*, Armando Editore, Roma, 1998, pp. 39 – 41.
[4] http://www.wumingfoundation.com.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

3.1.1 Focalizzazione multipla e variabile

Un'altra particolarità della dinamica letteraria sta nell'individuazione della voce che racconta le vicende presentate dalla narrativa nera. A detta di Yves Reuter è possibile analizzare il romanzo *noir* sotto l'aspetto della focalizzazione. Secondo la prima istanza narrativa che si può individuare, il racconto viene condotto da un protagonista oppure diversi personaggi dalla loro prospettiva. La narrazione in questo caso può essere eterodiegetica o omodiegetica, la focalizzazione invece di solito è interna. Questa forma favorisce l'identificazione del lettore con il personaggio perché letteralmente entra nei suoi panni e partecipa negli eventi descritti dalla trama. Il secondo tipo di storia viene raccontato da un narratore in terza persona, nascosto o neutro, che sembra sapere meno dei personaggi degli eventi e il cui ruolo consiste solo nella registrazione di tutti gli avvenimenti dall'esterno. Si tratta dello stile "behaviorista", in quanto non entriamo nei pensieri dei protagonisti ma li conosciamo esclusivamente attraverso i loro atti[5]. Comunque, come si è già detto, il nuovo *noir* italiano apprezza assai lo sperimentalismo, per cui le classiche forme della narrazione vengono frequentemente manipolate e sviluppate in molte sorprendenti varianti.

Come si è accennato, la prima forma della narrazione assai sovente nelle opere *noir* contemporanee procede a forma omodiegetica con la focalizzazione interna. Si tratta, quindi, di un monologo in cui la voce che presenta i fatti coincide con uno dei protagonisti. In questo caso, tale struttura privilegia il carattere orale della narrazione in quanto le vicende narrate vengono descritte dal loro attivo partecipante. Lo vediamo palesemente nel racconto *Il rumore* di Stefano Massaron (antologia *Gioventù cannibale*) in cui lo scrittore frequentemente insiste sulle espressioni che alludono a un racconto parlato. Tante volte nel testo appaiono modi di dire che indicano il carattere orale della storia: il narratore si rivolge spesso proprio agli ascoltatori e non ai lettori, introduce divagazioni, perde spesso il filo e lo riprende con le espressioni: "dicevo", "sto parlando", "stavo dicendo", "ve lo dico io…"[6]. In questa maniera il testo assume un carattere personale, diviene una relazione delle esperienze di un testimone oculare degli eventi descritti, e il linguaggio con cui si esprime diventa intanto un "linguaggio

[5] Y. Reuter, op. cit., p. 41.
[6] S. Massaron, *Il rumore*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, a cura di: D. Brolli, Einaudi, Torino, 2006. Le suddette espressioni appaiono alle pagine: "dicevo" pp. 125, 128, 146; "sto parlando" p. 125; "stavo dicendo" pp. 127, 131; "ve lo dico io" p. 150.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

testimoniale"[7]. Quindi, la particolarità di questo tipo di narrazione sta nell'insistenza sulla natura vocale. Con la forma del monologo nella letteratura, si insiste sulla soggettività e si dona un carattere di testimonialismo, personalismo o diarismo, presunto o falso[8]. Questa scelta dà ad un'opera il carattere di franchezza, essa diventa più spontanea e vitale, di conseguenza la prosa è pervasa dalla vita della parola pronunciata. Comunque, la sua specificità può anche riguardare proprio il carattere di un monologo, conforme alle situazioni che le storie *noir* rappresentano. Lo possiamo vedere ad esempio nel racconto Carmen Covito intitolato *L'erba del vicino* (*Alle signore piace il nero*). Tutta la storia ha la forma di una deposizione alla polizia in cui una ragazza spiega le circostanze dell'uccisione della sua vicina di casa, quindi il suo monologo corrisponde alle vicende di natura giuridica, frequenti per la narrativa nera.

Se la narrazione viene condotta dalla figura che si esprime attraverso le forme grammaticali della prima persona singolare, di solito questa soluzione è consistente e continua per tutto il racconto. Tuttavia, è lecito dimostrare che i noiristi molto spesso ricorrono alle sperimentazioni nell'ambito della narrazione anche attraverso lo slittamento della voce che parla. Lo vediamo chiaramente nella figura del narratore inventato da Loriano Macchiavelli che racconta le vicende di Sarti Antonio. Egli è assai curioso perché oscilla tra il mimetico e il diegetico: una volta vuole celare la sua identità, un'altra invece, la mette in rilievo e sottolinea la sua funzione. Occasionalmente il narratore è trasparente, racconta la storia come se costituisse l'ombra del questurino. In quei momenti l'io narrante è tendenzialmente eterodiegetico, segue il poliziotto e riporta le sue vicende, ma senza essere nominato né notato da nessun personaggio. Alcune volte invece, l'io narrante diventa omodiegetico, come un personaggio vero e proprio che esprime le sue opinioni personali, introducendo nella narrazione interventi metacomunicativi: "Tant'è vero che nessuno mi sta mai a sentire. È come se non esistessi: consolante!"[9]. Nel romanzo *Sarti Antonio: un diavolo per capello* che viene preceduto dalla lista dei personaggi, egli viene addirittura elencato tra i protagonisti: «IO, il narratore, sempre presente accanto a Sarti Antonio, ma non sempre parlante»[10]. Talvolta, invece il narratore sottolinea la sua posizione e si mette a

[7] V. Della Valle, «Tendenze linguistiche nella narrativa di fine secolo», in: AA. VV., *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di E. Mondello, Meltemi, Roma, 2004, p. 40.
[8] Cfr. T. Ottonieri, *La Plastica della Lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p. 12.
[9] L. Macchiavelli, *Sui colli all'alba*, Einaudi, Torino, 2005, p. 155.
[10] L. Macchiavelli, *Sarti Antonio: un diavolo per capello*, Einaudi, Torino, 2008, p. 2.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

discutere con il poliziotto, come avviene nel racconto *La Ghironda dagli occhi azzurri* in cui dopo un certo periodo di tregua, l'autore riprende le vicende di Sarti Antonio:

> Mi presento a casa sua, gli sorrido, mi guarda come se guardasse una merda e torna a fissare la macchinetta che borbotta sul fornello. Nell'appartamento, il buon profumo del caffè a cui non ero più abituato.
> «Be', immaginavo un'altra accoglienza» dico. «Immaginavo un po' di calore. In fondo ci conosciamo da un bel po' e io ti stimo come si stima…»
> «Non raccontare balle, che non ti crede più nessuno. Mi sei stato fra i piedi, mi hai tormentato con la tua presenza quando non servivi. Al momento buono, sparito!»
> (…) «Sei stato con me solo perché ti facevo comodo. Quando hai creduto che non ti servissi più, mi hai messo nei guai e hai lasciato che me la cavassi da solo. (…)»[11]

A volte svolge anche il ruolo del coinquilino del sergente benché sia ben chiaro per lettori che Sarti Antonio vive da solo. Si tratta quindi di "una sorta di ambiguità irreale, di fusione tra i livelli del testo"[12].

Di seguito, una delle frequenti realizzazioni della narrazione è quella di presentare una vicenda attraverso la prospettiva di vari protagonisti. Il lettore ha possibilità di incarnarsi in diversi personaggi, di conoscere le loro motivazioni e di imparare più informazioni possibili riguardanti l'evento. Solitamente i vari punti di vista si intrecciano così come i protagonisti che entrano in continue relazioni. *Io, il dolore* di Mauro Marcialis è un racconto proveniente dall'antologia *Anime nere reloaded* in cui la vicenda ovvero il rapimento di una ragazza per girare uno *snuff movie*, viene raccontato da diversi punti di vista. Tra i personaggi che descrivono l'avvenimento ci sono l'ispettore della polizia, il fidanzato della ragazza scomparsa, suo padre, il regista della pellicola e ovviamente la vittima. La presentazione delle sequenze da tanti punti di vista concede al lettore la possibilità di comprendere tutte le circostanze del sequestro il che altrimenti sarebbe impossibile:

> Potere e rispettabilità pretendono la legge della giungla. Occhio per occhio. Sennò i figli e i figli dei figli non erediteranno né la terra né la storia. Al senatore aveva detto: «Hai cinque figli. Scegli una femmina». Il sottinteso era chiaro: o una o tutti. Chissà in che modo l'aveva scelta il senatore, sua figlia Monica. Questa, in effetti, è una storia che non conosco. Aveva forse tirato un dado, o una moneta. Oppure optato per la più antipatica, la meno rispettosa…[13]

[11] L. Macchiavelli, *Sarti Antonio e la via dell'Inferno*, Mondadori, Milano, 2007, p. 14 – 15.
[12] S. Magni, «Loriano Macchiavelli. Il giallo tra anni '70 e anni '80. Fine della modernità o inizio della postmodernità?», in: *Narrativa*, 26, 2004, p. 16.
[13] M. Marcialis, *Io, il dolore,* in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, a cura di: A. D. Altieri, Mondadori, Milano, 2008, p. 353.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Quindi, pian piano veniamo a sapere i motivi della tragedia: la povera donna viene sacrificata dal padre che ha ucciso la figlia del suo socio. Seguendo la trama dalla prospettiva di ogni personaggio coinvolto anche soltanto minimamente nella storia, si riesce a ricostruire il puzzle, apprendere le ragioni della vicenda e conoscere profondamente ogni personaggio.

Frequentemente i vari punti di vista e la diversa focalizzazione vengono evidenziati dal cambiamento della tipografia ovvero il passaggio dalla scrittura corsiva al carattere tondo. Esemplare per questo approccio può essere il racconto di Andrea Camilleri *Troppi equivoci* (antologia *Crimini*). La storia racconta le vicende da due prospettive presentate con la focalizzazione esterna: quella dei malavitosi che si sviluppa in corsivo, invece il carattere tondo getta lo sguardo su due innamorati e poi soltanto su Bruno Costa, un tecnico di una società dei telefoni, la cui fidanzata è stata uccisa. È possibile osservare lo stesso metodo di condurre la narrazione e di segnare il cambiamento del punto di vista con la tipografia nel romanzo di Carlo Lucarelli *Lupo mannaro* in cui la divisione viene sottolineata pure dal cambiamento del tempo grammaticale e della persona del narratore. *Lupo mannaro* è un'opera che racconta l'indagine del commissario Romeo che vuole catturare il serial killer detto appunto Lupo mannaro. Le parti dedicate al poliziotto vengono narrate in maniera omodiegetica e al tempo presente, quindi, è proprio Romeo stesso a presentare il suo personale punto di vista e a rivolgere l'attenzione sull'inchiesta nel corso. La narrazione è una riproduzione dei suoi pensieri e dei suoi atteggiamenti:

> Modena cinque-tre-sei-otto-uno-*due*.
> Vedo la targa dal finestrino della mia auto, inquadrata dal telaio come in televisione, sotto la luce gialla dei lampioni che cominciano ad accendersi. Se sposto lo sguardo, invece, vedo il palazzo davanti alla quale è ferma la Mercedes nera, deformato ai lati dalla curva del parabrezza come in un vecchio cinemascope. E più indietro, tra le sbarrette di alluminio che tengono sollevato il poggiatesta del sedile di fianco al mio, vedo il portone, con la fila dei campanelli accanto al citofono. Su uno di quelli c'è il nome del padrone della macchina. Mario Velasco, via Campitelli 31. Ingegnere[14].

Invece i frammenti che descrivono l'assassino seriale si svolgono al passato remoto e vengono narrate dalla prospettiva eterodiegetica, focalizzazione esterna e riportate con il carattere corsivo:

[14] C. Lucarelli, *Lupo mannaro*, Einaudi, Torino, 2001, p. 15.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Al primo colpo il sangue gli schizzò sugli occhiali scuri, violento come uno sputo, ma lui continuò a colpirla, schiacciandola a terra sotto le ginocchia, una mano sulla gola e l'altra stretta attorno al sasso. Continuò a colpire finché lei non scomparve in una nebbiolina rossa, dietro il velo fitto di gocce che gli copriva le lenti, e anche allora continuò a colpire a caso, guidato dal rumore molle del sasso appuntito che scendeva in linea retta, sempre più veloce[15].

Tuttavia più frequentemente la scrittura corsiva è legata alla prima persona singolare e serve piuttosto a rivelare le opinioni personali di un personaggio. Il carattere tondo a sua volta, di solito è legato alla narrazione svoltasi nella terza persona singolare, è quindi quella che esprime la prospettiva oggettiva. Niccolò Ammaniti utilizza ad esempio questo modello nel racconto *Ti sogno, con terrore* (*Fango*) in cui descrive una ragazza convinta che il suo ex fidanzato è un assassino, invece alla fine scopriamo che è lei la colpevole. Tutto il testo di carattere tondo viene raccontato dal narratore eterodiegetico e procede al passato remoto, invece le frasi in corsivo che vengono inserite nel racconto, sono scritte in prima persona singolare e al presente, possono, quindi, essere individuate come i pensieri intimi della protagonista:

Forse, il problema, si disse, *è che la mia vita si è ridotta solo a studio, a poche chiacchiere accademiche e a lunghi sonni. Mi sto proprio rincoglionendo!*
Sì, dormiva troppo. Ma la sera tornava a casa distrutta senza nessuna voglia di uscire, di vedere nessuno. Come si fa a uscire, a motivarsi quando le palpebre ti pesano come due ghigliottine?
Devi farti forza, uscire, vedere gente, andare a feste e dimenticare del tutto Giovanni.
La prospettiva di buttarsi nella vita mondana l'atterriva e la stomacava nello stesso tempo[16].

La distinzione tra la parte scritta in corsivo e quella con la grafia tonda possiamo osservare anche nella prosa di Sandrone Dazieri. L'opera intitolata *Il Karma del Gorilla* presenta la storia che descrive la ricerca di una ragazza sparita da anni, ma viene di tanto in tanto interrotta con frammenti del diario dell'infanzia che narrano la nascita della schizofrenia del personaggio principale. La narrazione di tutto il libro viene condotta dalla prospettiva del Gorilla, quindi alla prima persona singolare, comunque le parti che costituiscono il diario del protagonista sono scritte in corsivo per sottolineare il loro carattere intimo, rispetto ai brani scritti con il carattere tondo che si concentrano piuttosto sulle azioni dinamiche, legate all'indagine:

[15] Ibid., p. 20.
[16] N. Ammaniti, *Ti sogno, con terrore*, in: N. Ammaniti, *Fango*, Oskar Mondadori, Milano, 1996, p. 155.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Le mie giornate cominciarono a saltellare. Perdevo minuti e ore intere, la mia vita sembrava una vecchia pellicola piena di tagli. Ero a casa che bevevo l'Orzobimbo, e mi ritrovavo a scuola ad ascoltare una lezione sull'igiene personale. Ero in cortile che giocavo, poi di colpo steso sul pavimento della mia stanza a sfogliare "Tiramolla". Tra una scena e l'altra non c'era nulla, solo un buio rapido e senza tempo[17].

In *Almost blue* di Carlo Lucarelli, invece, l'autore non utilizza più la distinzione della scrittura, ma punti di vista di diversi personaggi sono espressi con la divisione del testo in varie parti. Questa volta le prospettive dalle quali viene presentata la trama sono tre: le parti scritte dal punto di vista dell'omicida, il cosiddetto Iguana, frammenti che ruotano intorno al ragazzo cieco, Simone, che aiuta la polizia a ritrovare il criminale e, infine, la storia scritta dall'agente di polizia, Grazia Negro. Le prime due ottiche vengono raccontate dal narratore omodiegetico in presente grammaticale, così colgono il flusso dei pensieri di un malato mentale e di un ragazzo non vedente. Il resto del testo è costituito dalla narrazione svolta alla terza persona singolare e in passato remoto, dunque, esprime una certa distanza verso gli avvenimenti, assente nelle due prospettive precedenti. Un frammento molto interessante in cui è ben visibile questa distinzione tra tutti e tre i personaggi costituisce la lotta svoltasi tra l'Iguana e Grazia a cui assiste Simone, e che viene descritta dal punto di vista di ogni partecipante:

Questo passo non è quello di Grazia. Questi talloni nudi che sbattono sul pavimento, la pelle che si appiccica alle mattonelle, queste dita che strisciano sulla moquette, non sono le sue.
Questa non è Grazia.
C'è qualcuno davanti a me. Qualcuno che non parla, ma che odora e respira. Ho paura.
(…)

Mi guarda ma non mi vede.
Mi guarda attraverso, mi guarda dentro ma non vede niente.
Spalanco la bocca tiro fuori la lingua e gli mostro l'animale che si gonfia e gli sibila contro, ma lui non lo vede.
(…)
Cos'è questa ragazza fredda e nuda che mi è saltata addosso? Da dove è uscita? Credevo fosse morta e invece mi si è attaccata ai fianchi e mi ha tirato sul pavimento.
(…)

Grazia continuò a stringere con tutte le sue forze, anche se le dita le facevano male, anche se ci vedeva doppio e non riusciva più a tener su la testa, anche se aveva un velo striato di rosso su un occhio. (…)[18]

Il racconto di Niccolò Ammaniti intitolato *L'ultimo capodanno dell'umanità* (proveniente dalla raccolta *Fango*) costituisce l'esempio estremo di una storia descritta

[17] S. Dazieri, *Il Karma del gorilla*, Mondadori, Milano, 2005, p. 18.
[18] C. Lucarelli, *Almost Blue*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 183 – 186.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

da molteplici punti di vista. È una storia di vari personaggi risiedenti nello stesso edificio, "Comprensorio residenziale delle Isole", durante la notte di San Silvestro. Inizialmente le vicende dei personaggi vengono raccontate a uno a uno, in maniera separata in quanto i protagonisti non hanno niente in comune tra loro. Tuttavia, mentre la storia procede, man mano le loro sorti cominciano a collegarsi e i personaggi iniziano a interagire:

> 70. GAETANO COZZAMARA
> (…)
> Finalmente, tra le spirali di fumogeni colorati intravide la mostruosa figura del Mastino di Dio. Era montato sulla balaustra e reggeva sopra la teta quel monolito di televisore. Sembrava Maciste e gli afferrò una gamba.
> La bestia si voltò e ringhiò rabbioso:
> «Che vuoi?»
> «Mastino. Sono Cozzamara. Cozzamara Gaetano. Il terzino. Ti scongiuro, ti imploro, non gettare il televisore di sot…»
>
> Meno otto!
>
> 71. ANSELMO FRASCA
> Anselmo Frasca, con i pesanti occhiali da vista sul naso, aveva fatto fuoco contro quel bestione che stava per buttare di sotto un televisore.
>
> Meno sette!
>
> 72. GAETANO COZZAMARA
> Il proiettile gli entrò nel collo e uscì dalla base della nuca.
> Che succede? si chiese Gaetano.
> Era come una puntura di ape. Solo che tre milioni di volte più dolorosa. (…)[19]

Capita altresì che il romanzo viene suddiviso in diverse prospettive, ma la distinzione più che esprimere punti di vista di diversi personaggi, è volta a trasmettere l'ottica degli stessi protagonisti, comunque in momenti diversi. Stefano Massaron in *Ruggine*, descrive la storia di Sandro e Cinzia che da bambini sono stati testimoni di un omicidio di una loro coetanea. Il romanzo viene segmentato in più parti che si intrecciano continuamente. Da una parte abbiamo i frammenti che parlano della contemporaneità (chiamate Sandro 2003, Cinzia 2003, Sandro e Cinzia 2003, Deposito.doc, Ruggine 2003, gli Alveari 2003, "temposcorre"), dall'altra, invece, i passi che raccontano le vicende passate dal punto di vista degli stessi personaggi – intitolati Cinzia 1977, Sandro e Cinzia 1977, gli Alveari 1977, Ruggine 1977, "tempofermo". Questa distinzione tra la prospettiva di una volta e quella odierna permette di vedere quali siano

[19] N. Ammaniti, *L'ultimo capodanno dell'umanità*, in: N. Ammaniti, *Fango*, op. cit., pp. 112 – 114.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

le conseguenze della situazione alla quale i bambini hanno assistito e che impatto abbia avuto sulla loro vita successiva al trauma.

3.1.2 Il punto di vista di Caino

Come abbiamo visto finora, una delle particolarità del nuovo *noir* italiano consiste nella frammentazione della narrazione che permette di estendere in varie direzioni la prospettiva. Un altro tratto distintivo della letteratura nera riguarda una narrazione particolare ovvero il cosiddetto "punto di vista di Caino"[20]. È un'espressione usata in riferimento al cinema di Dario Argento, poi rivendicata dal gruppo letterario Neonoir come un elemento centrale del *noir*[21]. Si tratta della prospettiva narrativa che coincide con lo sguardo interno dell'assassino, quindi, la scrittura con la focalizzazione interna grazie al quale l'io narrante equivale a quello dell'omicida. I noiristi in questa maniera danno la possibilità al lettore di mettere la maschera di un malavitoso e di identificarsi con lui, coinvolgerlo "in un insidioso processo di identificazione: guardare la realtà nel corpo e nelle emozioni di chi vive il lato oscuro, essere trascinati nella psicologia, nelle motivazioni e nel piacere di un soggetto che, a livello razionale, è percepito come un mostro"[22]. Di solito, il narratore è omodiegetico e si esprime in prima persona singolare, presenta, quindi, la visuale di un solo omicida. Tuttavia, capita anche che il narratore è corale e il testo è scritto dalla prospettiva di più criminali che coprono il ruolo dei narratori della vicenda. Esemplare per quella situazione è il racconto *Rispetto* di Niccolò Ammaniti (antologia *Fango*):

> Usciamo all'imbrunire.
> Andiamo a divertirci. A fare i coglioni.
> Sappiamo divertirci noi. Sappiamo tirare fuori il meglio dal buco[23].

La funzione principale del "punto di vista di Caino" è quella di privare il lettore di qualsiasi possibilità di prendere le distanze dalle vicende. Ci costringe a immedesimarci con il delinquente, il che permette di penetrare la psiche degli omicidi, di conoscere le motivazioni che li spingono a compiere gli atti di sangue. La narrazione che ci trascina dentro la mente dei criminali ha due scopi: da una parte vuole farci vedere che ognuno

[20] E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, romanoir.it/pdf/Mondello_Il Neonoir.pdf.
[21] F. La Porta, «Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?)», in: Ferroni Giulio, Onofri Massimo, La Porta Filippo, Berardinelli Alfonso, *Sul banco dei cattivi*, Donzelli, Roma, 2006, pp. 65 – 66.
[22] E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, op. cit.
[23] N. Ammaniti, *Rispetto*, in: N. Ammaniti, *Fango*, op. cit., p. 139.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

di noi può diventare un mostro, dall'altra, però, vuole presentare le personalità patologiche, svelando i loro modi di pensare. In che cosa consiste il primo caso, lo esprime Laura Grimaldi:

> Vi affascina il lato più oscuro della mente umana? Siete del parere che, almeno in astratto, siamo tutti assassini? Vi interessano le pulsioni più segrete che stanno dietro a un fatto di sangue? Se rispondete positivamente siete pronti per il noir[24].

Lo vediamo chiaramente nel racconto *Asfalto* di Andrea G. Colombo proveniente della *Anime nere reloaded*. Il personaggio principale è stato costretto a partecipare in una scommessa fatale in cui un suo collega doveva attraversare la strada di corsa davanti a una macchina che correva a tutta velocità. Il patto provoca un grave incidente in conseguenza del quale muoiono due persone. Il protagonista si crede responsabile per aver provocato, anche se indirettamente, la tragedia. Poi, la situazione diventa sempre più grave, perché obbligato dai colleghi della sua squadra che vogliono evitare conseguenze legali, deve sotterrare con la ruspa le due vittime, una di loro ancora viva. Minacciato di essere ammazzato, seppellisce due corpi e quindi, diventa un complice dei suoi colleghi delinquenti. In questa maniera diventa un omicida anche lui:

> Spostai il braccio della ruspa e sollevai un nuovo carico di terra, riversandolo nella buca, ricominciando da capo a una velocità sempre maggiore…
> Eppure l'urlo non smetteva.
> Continuavo a sentirla gridare mentre moriva soffocata sotto terra.
> Mentre la stavo *uccidendo*[25].

Questa prospettiva è assai spaventosa perché ci presenta la situazione in cui potenzialmente si potrebbe trovare ognuno di noi, immischiato dalle circostanze simili. Comunque, il "punto di vista di Caino" serve anche a raccontare la prospettiva di un criminale cattivo di natura o malato di mente. Tale caso descrive ad esempio Carlo Lucarelli in *Almost blue* che racconta la storia di uno squilibrato che uccide studenti per reincarnarsi ed evitare la morte avvisata dalle campane dell'Inferno che sente ininterrottamente nella mente. Il suo istinto letale è il risultato di una patologia psichica, la focalizzazione interna presenta i vincoli della psicologia del personaggio e permette di guardare il mondo con gli occhi di una persona affetta da una malattia mentale:

[24] L. Grimaldi, *Scrivere il giallo e il nero*, Dino Audino editore, Roma, 2009, p. 9.
[25] A. G. Colombo, *Asfalto*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 139.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> Le sento le campane dell'Inferno. Me le sento risuonare nella testa, sempre, tutto il giorno e tutta la notte e a ogni rintocco vibrano fin dentro le ossa, come se il mio cervello fosse lui stesso una campana viva che pulsa e si spacca a ogni colpo. (…) Le sento, le campane dell'Inferno. Sempre, ogni giorno e ogni notte, sempre, le sento le campane dell'Inferno che suonano a morto e suonano per me[26].

Lo sguardo di un assassino permette pure di esprimere il suo sistema di valori, spesso distorto, impoverito o incomprensibile. Lo vediamo chiaramente in *Lupo mannaro*, in cui il serial killer esprime apertamente i motivi che lo spingono ad ammazzare giovani donne:

> È un modo di eliminare lo stress e in un lavoro da dirigente, lo saprà certamente anche lei, se ne accumula parecchio. (…) No, commissario Romeo, la domanda non è «perché» ma «perché no»[27].

L'assassino non si pone i problemi morali: con tutto il suo cinismo crede che tale atteggiamento gli sia consentito perché è una figura di spicco. Essendo un imprenditore, guarda il crimine come un atto di valore "produttivo" che gli permette di rilassarsi. Lo stesso sistema di valori dimostra il protagonista di *Mi fido di te* di Francesco Abate e Massimo Carlotto. In maniera del tutto egocentrica, Gigi pensa solo al proprio benessere e non retrocederà di fronte a nulla per salvare la propria pelle. Egli per professione si occupa della sofisticazione alimentare con cui potenzialmente avvelena le persone e nella vita privata è capace anche di uccidere una donna incinta pur di eliminare ogni pericolo di perdere la sua posizione nella società:

> - I nostri patti non erano questi.
> - Ma le cose sono cambiate. E poi un bambino non può nascere nella menzogna e nel peccato.
> - Così mi rovinerai.
> (…)
> L'afferrai per i capelli e le sbattei con violenza la testa sul finestrino. Poi un'altra volta e un'altra volta ancora. Mariuccia svenne. La osservai nel silenzio irreale della macchina. Le sfilai il foulard, glielo passai intorno al collo e iniziai a stringere. Fece un po' di smorfie ma morì quasi subito.
> - Fanculo! – urlai. – Fanculo, brutto troia!
> Uscii dalla macchina. Il cielo era terso, il mare azzurro e tranquillo e una brezza leggera soffiava da terra. Una gran bella giornata per il mio primo omicidio[28].

[26] C. Lucarelli, *Almost blue*, op. cit., p. 14.
[27] C. Lucarelli, *Lupo mannaro*, op. cit., pp. 49-50.
[28] F. Abate, M. Carlotto, *Mi fido di te*, Einaudi, Torino, 2007, pp. 91 – 92.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

La presentazione della storia dalla prospettiva di un protagonista permette anche di celare l'identità di un assassino. Questo ha luogo nel racconto di Niccolò Ammaniti *Ti sogno, con terrore* in cui la protagonista, Francesca, soffre di schizofrenia e fino alla fine non si rende conto di essere un omicida, incolpando il suo ex fidanzato di una serie di assassini. Il narratore eterodiegetico con la focalizzazione zero intrappola il lettore e lo coinvolge in un gioco narrativo. Soltanto nel frammento finale, quando il narratore non segue più Francesca, ma si presenta la vicenda dalla prospettiva allargata, scopriamo la verità: quello che prima credevamo fosse legittima difesa, diventa un altro omicidio compiuto da una ragazza squilibrata.

3.1.3 Lo sguardo obliquo

Il nuovo *noir* italiano, essendo un genere contemporaneo, secondo Wu Ming appartiene al *New Italian Epic* che possiede certe caratteristiche particolari, tra cui si trova anche la peculiare natura della narrazione. Wu Ming tra i tratti distintivi di *NIE*[29] nomina il cosiddetto sguardo obliquo ovvero "un'intensa esplorazione di punti di vista inattesi e inconsueti, compresi quelli di animali, oggetti, luoghi e addirittura flussi immateriali"[30]. Nell'ambito del *noir* contemporaneo esemplare per questo fenomeno è Giancarlo De Cataldo che nel romanzo *Fuoco!* si decide a interrompere la narrazione condotta dal punto di vista di esseri umani e spostare lo sguardo sulla prospettiva di un cane. L'opera descrive gli incendi nei boschi provocati dagli uomini, gli animali, invece, salvano la foresta dalla bruciatura. Nel momento in cui un personaggio squilibrato vuole avvampare la selva, le belve cominciano a ululare e lanciano l'allarme come le leggendarie oche del Campidoglio. La narrazione viene condotta dal punto di vista di una bestia e benché sia eterodiegetica, essa assomiglia al discorso con cui potrebbe esprimersi un cane – il vocabolario è limitato e la sintassi semplificata per rendere meglio il modo possibile di pensare di un animale:

> Il cane nero una volta aveva un nome. Gliel'aveva messo un umano. Il primo che avesse conosciuto. L'unico umano giusto che avesse mai conosciuto. Il cane nero una volta si era chiamato Buck. Aveva giocato in un cortile, seppellito ossi nei vasi delle piante, si era sottomesso alla dolce mano dell'uomo. Poi un brutto giorno l'umano giusto era scomparso nel nulla. Se l'era portato via qualcuno che gli umani chiamavano "Morte", qualcuno che un cane come lui non avrebbe mai dovuto conoscere, non avrebbe mai potuto nemmeno arrivare a concepire[31].

[29] Wu Ming nell'opera *New Italian Epic* (Einaudi, Torino, 2009), utilizza spesso l'abbreviazione dell'espressione "New Italian Epic" – NIE.
[30] Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit., p. 26.
[31] G. De Cataldo, *Fuoco!*, Edizioni Ambiente, Milano, 2007, p. 179.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

In seguito, se si vuole analizzare lo sguardo obliquo del nuovo *noir* italiano, è lecito accennare al racconto *Io, il dolore* (*Anime nere reloaded*) di Mauro Marcialis in cui si descrive il sequestro di Monica da vari punti di vista. Come si è già detto prima, tra i personaggi che raccontano la storia, ci sono la vittima, i suoi familiari e i carnefici. Comunque, ci si trova anche uno sguardo piuttosto curioso dal quale si narrano le vicende ovvero la prospettiva del dolore. Un fenomeno astratto come la sofferenza di una persona viene presentato in maniera del tutto inusuale – gli spasimi della vittima vengono personificati e sono proprio loro a descrivere la situazione estrema:

> In questo corpo nasco con le frustate. Scatto energico tra i lembi di pelle, mi appoggio agli squarci del suo ventre e assisto al deflusso del sangue.
> Mi lascio scortare dalla lama di un pugnale e mi arrampico sull'addome.
> Mi irrigidisco e rivelo la mia potenza.
> Le urla, lì sopra, scandiscono il tempo del mio ballo.
> Le risate, da qualche parte, marcano la mia esibizione[32].

Interessante sotto questo aspetto sembra anche la storia *noir* descritta dalla prospettiva di un bambino. La incontriamo nel romanzo di Niccolò Ammaniti intitolato *Io non ho paura*. La storia parla del sequestro di un ragazzo da parte degli abitanti di Acqua Traverse, comunque il rapimento viene presentato dal punto di vista del piccolo Michele che quando lo scopre, non capisce che cosa sia successo e cerca da solo di trovare una spiegazione attendibile:

> Erano stati papà e gli alti a prendere il bambino a quella signora della televisione.
> (…)
> «Attento, Michele, non devi uscire di notte», mi diceva sempre mamma. «Con il buio esce l'uomo nero e prende i bambini e li vende agli zingari».
> Papà era l'uomo nero.
> Di giorno era buono, ma d notte era cattivo.
> Tutti gli altri erano zingari. Zingari travestiti da persone. E quel vecchio era il re degli zingari e papà il suo servo. Mamma no, però.
> Mi immaginavo che gli zingari erano una specie di nanetti velocissimi, con le orecchie di volpe e le zampe di gallina. E invece erano persone normali[33].

Questa narrazione è curiosa, in quanto la focalizzazione interna ci permette di entrare nella psiche infantile e di conoscere i suoi pensieri innocenti. Michele per la prima volta scopre che il Male non si trova soltanto nelle favole ma esiste davvero, e che cattivi non

[32] M. Marcialis, *Io, il dolore*, op. cit., p. 356.
[33] N. Ammaniti, *Io non ho paura*, Oskar Mondadori, Milano, 2001, p. 92.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

sono più le streghe e gli orchi, ma proprio tutti gli adulti che lo circondano, i suoi genitori compresi. Il ragazzo affronta il pericolo immaginandosi di essere "il figlio italiano di Tiger"[34], il suo personaggio preferito dei libri per bambini il che lo protegge e lo aiuta a prendere le distanze dalla realtà, molto più brutale della finzione.

Un altro tipo di sguardo bizzarro Sandrone Dazieri presenta nella serie dei romanzi dedicati al Gorilla in cui lo scrittore racconta le storie dal punto di vista di un personaggio assai peculiare. Il personaggio principale porta gli stessi nominativi dello scrittore – Sandrone Dazieri, detto il Gorilla, che soffre di schizofrenia con sindrome da personalità multipla. Quindi, in un solo corpo vengono rinchiuse due identità e la narrazione svela questa patologia della prima persona. Essa viene prevalentemente condotta dalla prospettiva di Sandrone Dazieri, una delle personalità, la seconda invece, detta il Socio, appare nel testo di solito attraverso gli appunti lasciati per il suo alter ego e nella maggior parte dei casi il lettore non partecipa direttamente alle sue vicende, ma esse gli vengono relazionate dopo. Tuttavia, il primo romanzo della serie, *Attenti al Gorilla*, scopre quanto è confusa la storia narrata da un personaggio con i disturbi mentali, in cui non soltanto il lettore si perde tra le due identità, ma anche il protagonista stesso:

> Mi feci forza e pigiai il tasto del telecomando: sul televisore apparve la mia faccia.
> «Ciao Socio» disse. «Hai dormito bene?»
> Non mi ricordavo di aver inciso quel nastro, perché non mi ricordo mai quello che faccio per metà delle mie ore di veglia. Uso mille strategie per non scoprirmi, racconto balle a tutto il mondo e quasi finisco con crederci anch'io, ma quello che vedevo in quel momento faceva a pezzi il mio elaborato guscio di finzioni.
> Sono pazzo, completamente pazzo, e non c'è niente da fare.
> Il Socio sono io[35].

3.1.4 L'opera infinita

L'ultima particolarità della narrazione che caratterizza il nuovo *noir* italiano è la cancellazione della conclusione delle storie. Vale a dire che i noiristi contemporanei privano le loro opere del lieto fine, presente ad esempio nel giallo-enigma, o rinunciano addirittura a qualsiasi tipo di finale. Come è chiaro, il romanzo poliziesco classico terminava con la chiusura dell'inchiesta ovvero la scena in cui l'investigatore esponeva l'identità del colpevole e ricostruiva in modo ragionevole e scientifico la successione

[34] Ibid., p. 48.
[35] S. Dazieri, *Attenti al Gorilla*, Mondadori, Milano, 1998, p. 26.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

degli avvenimenti davanti alle persone coinvolte nella trama. Per questo motivo si può dire che nel giallo la conclusione coincideva con la soluzione – *detection* ovvero con lo scioglimento del mistero. Proprio per questo motivo nei confronti del poliziesco classico si utilizza anche il termine *whodunit* in quanto la domanda "chi ha commesso il delitto?" costituisce l'enigma di maggior importanza alla quale in ogni modo si cerca di rispondere[36]. In questa maniera, l'investigatore, una volta trovato il malfattore, non soltanto concludeva l'indagine, ma soprattutto restaurava l'equilibrio e l'armonia dell'universo infrante dal criminale. Di conseguenza, il giallo, caratterizzato dal metodo deduttivo, era un genere consolatorio giacché terminava ristabilendo la logica e il senso alla vita umana. Invece, il *noir* contemporaneo rifiuta di essere rassicurante, per cui sceglie deliberatamente tali strumenti per suscitare sentimenti quali ansia e terrore ossia si serve dell'abolizione del finale positivo, enumerato addirittura fra i tratti caratteristici del genere dal gruppo Neonoir[37]. Beppe Sebaste nell'articolo «Dietro le quinte dei crimini di carta» ritiene perfino che: "(…) il noir, invece, anche senza volerlo, ricorda l'opera aperta della letteratura d'avanguardia, dove il finale non consola, perché in qualche modo non finisce"[38]. Quindi, possiamo dedurne che la letteratura nera non soltanto rinuncia al finale felice, ma predilige pure la struttura aperta, priva di certezze e di verità assolute, con la quale ottiene esattamente lo stesso scopo: insiste sul lato negativo della realtà, raffigurando l'universo della potenziale violenza.

Antonio Pietropaoli in *Ai confini del giallo* individua un "giallo infinito" che si distingue dal "giallo finito" con la "complicazione" strutturale e stilistica. Tale romanzo si basa sull'apertura delle soluzioni formali del giallo d'analisi che a sua volta viene mescolato con altre forme narrative. In questa maniera i limiti dello schema divengono flessibili e permettono di introdurre all'interno dell'opera tematiche e strutture di varia natura. Tra i gialli infiniti si possono elencare: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda, *Il contesto* o *Todo mondo* di Leonardo Sciascia oppure *Il nome della rosa* di Umberto Eco, quindi tutte le opere in cui la forma risulta dalla consapevolezza che ripristinare l'ordine significherebbe comprendere integralmente il mondo, il che è impossibile in quanto esso è inquieto e inafferrabile. A questo proposito si può citare Dürrenmatt che in *Promessa* esprime esplicitamente il dubbio nel mondo circostante:

[36] AA. VV., *Il punto su: il romanzo poliziesco*, a cura di: G. Petronio, Editori Laterza, Bari, 1985, p. 23.
[37] E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, romanoir.it/pdf/Mondello_Il Neonoir.pdf.
[38] B. Sebaste, «Dietro le quinte dei crimini di carta», in: *L'Unità*, 26.07.2005, p. 21.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> in quella disarmonia prestabilita che è il mondo, in quel pasticcio o groviglio che è la vita, voler spiegare con una causa un qualsiasi evento, è ingenuo e ridicolo, e che senso, allora potrebbe avere scoprire un colpevole? Come se potesse aversi *un* colpevole![39].

Questo tipo di narrazione ereditato dai precedenti illustri, secondo Pietropaoli, rientra proprio nella logica del romanzo *noir* perché esso rispecchia il messaggio che le opere vogliono trasmettere e diventa una specie di denuncia della deflagrazione del Male del mondo. Un problema non ci si presenta come risolvibile con una catena deduttiva da svolgere: "un fatto non può 'tornare' come torna un conto, perché noi non conosciamo mai tutti i fattori necessari ma soltanto pochi elementi per lo più secondari"[40]. Il problema è impossibile da spiegare in quanto esso è fatto di una intersezione di fili che compongono una rete che a sua volta rende la narrazione "ombrata". Tale narrazione può essere raffigurata come un labirinto, che, secondo Agamben, equivale a uno schema del percorso decodificativo. Si possono individuare diversi tipi di labirinti che rappresentano differenti narrazioni, tra cui quello proprio del genere *noir*, detto a "rizoma" – una rete totale, un dedalo privo di ingressi o uscite, dove tutte le strade possono connettersi. Esso non ha né centro né periferia per cui potenzialmente è infinito e impossibile da esplorare appieno[41].

Il genere nero può realizzare la narrazione infinita in diverse maniere. Alcuni scrittori prediligono la struttura con il finale sospeso ovvero le opere che suscitano il senso dell'angoscia in quanto non si è certi se alla fine vincano le forze del Male o quelle del Bene, il Giusto oppure l'Ingiusto. Giancarlo Narciso presenta tale situazione nel racconto *Patto di sangue* (raccolta *Anime nere reloaded*). Il personaggio principale è il padre al quale hanno strappato il figlio. Il bambino, però, non essendo capace di sopportare la separazione, scappa e muore in un incidente stradale. Dopo la sciagura, Claudio attribuisce la colpa della morte di suo figlio a tutte le persone coinvolte nel processo, per cui ammazza brutalmente, a uno a uno, quelli che hanno contribuito in maniera più o meno diretta al decesso di Ricky. Comunque, non si ferma lì, perché ne incolpa addirittura tutta la società che ha permesso tale tragedia. Alla fine della sua vendetta di sangue, egli si troverà una specie di erede che continuerà il suo compito anche dopo la sua scomparsa:

[39] F. Dürrenmatt, cit. da: AA. VV., *Il punto su: il romanzo poliziesco*, op. cit., p. 59.
[40] Ibid., p. 60.
[41] A. Pietropaoli, *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1986, pp. 43 – 105.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

«Voglio che mi prometti che la userai bene. Se qualcuno si comporta male con te, adesso puoi reagire. Devi imparare a non lasciare mai che un prepotente la passi liscia solo perché è più grande di te. Perché se non li fermi in tempo, i prepotenti crescono, si moltiplicano e si rafforzano. Bisogna fermarli.»[42]

Quindi, nel testo di Narciso la conclusione è alquanto pessimista poiché non soltanto un cittadino onesto è diventato un crudele boia, ma, per giunta, con la sua volontà di giustiziare gli altri membri della società, ha contaminato un bambino innocente. Possiamo supporre che l'elemento maligno continuerà a diffondersi nella stessa maniera, passando da un personaggio all'altro, contagiando in questa maniera l'intera società proprio dal suo interno. Così la morte del protagonista non costituirà la fine, ma soltanto l'inizio. Una situazione analoga capita al personaggio di *Histoire d'A*. di Giovanni Zucca (*Anime nere*). La storia descrive A. che, amareggiato dalla vita, ha cominciato a sparare a quelli che gli davano fastidio. E invece di esserne punito, diventa una celebrità che tutti vogliono imitare:

Solo adesso si rende conto di aver girato una chiave che ha messo in moto…
… qualcosa.
Qualcosa che lui non è in grado di fermare.
Qualcosa che sta andando avanti da sola[43].

Un'altra variante delle mancate conclusioni appare nell'opera di Gianrico Carofiglio intitolata *Ad occhi chiusi*. Il romanzo racconta la pratica accettata dall'avvocato Guerrieri per difendere una giovane donna maltrattata per diversi anni dal suo compagno. La ragazza ha il coraggio di accusare il suo persecutore benché sia un personaggio potente nella città di Bari. Il caso è assai faticoso in quanto l'imputato vuole a tutti i costi compromettere la signora davanti alla corte. Tuttavia, quando finalmente Guido Guerrieri riesce a ottenere risultati che prospettano una sentenza favorevole per la vittima, purtroppo il suo ex convivente, Gianluca Scianatico, la assale brutalmente e la donna muore uccisa a pugni. E anche se alla fine l'uomo viene arrestato e condannato, questo non annulla l'amarezza:

E così la corte, dopo tre mesi di processo accanitamente seguito da giornali e televisioni, ritenne Scianatico capace di intendere e di volere e lo condannò a sedici anni di carcere,

[42] G. Narciso, *Patto di sangue*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 386.
[43] G. Zucca, *Histoire d'A*., in: AA. VV., *Anime nere*, a cura di: A. D. Altieri, Mondadori, Milano, 2007, p. 377.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> derubricando l'imputazione di omicidio volontario in quella di omicidio preterintenzionale. Il concetto era, in italiano comune: è andato lì per massacrarla di botte ma non aveva intenzione di ucciderla.
> Tecnicamente una decisione corretta, ma nel giro di sette, otto anni quell'animale sarebbe uscito in semilibertà, fu la prima cosa che pensai quando lessi sul giornale la notizia. Sempre che in corte d'appello non gli facciano qualche altro sconto[44].

Come vediamo, l'uomo è stato recluso, comunque la condanna non equivale alla certezza che nel futuro non compierà gli stessi atti. La sentenza non riporta la giustizia alla vittima, ormai deceduta e alla quale nessuno restituirà la vita. Il danno è stato già fatto e l'ordine del mondo è stato definitivamente rotto. Il finale non riuscirà a portare la pace o la consolazione.

Un'altra possibilità del tragico epilogo è la composizione della conclusione in cui il Male domina pienamente il Bene. Questa struttura, invece di portare sollievo, aumenta il disagio e il terrore del mondo. Carlo Lucarelli ci presenta tale realizzazione in *Lupo mannaro*. Il commissario Romeo vuole catturare Lupo Mannaro, il pericoloso serial killer responsabile di numerosi omicidi di giovani donne. L'agente è convinto che il colpevole sia Mario Velasco, ingegnere di buona reputazione. Tuttavia, egli non riesce a provare la sua colpa poiché l'omicida seriale riesce a cancellare tutte le tracce dei suoi crimini e l'indagine diventerà una sua vera ossessione. La storia finisce con un'assoluta vittoria dell'assassino seriale che rimane libero, invece a perdere è l'agente di polizia:

> Sospeso dal servizio.
> Incriminato.
> Prepensionato.
> Ricoverato.
> Passo quasi tutta la giornata a guardare il cielo fuori dalla mia finestra, fischiando *Generique*. (…)
> All'ingegnere non penso più. Solo ogni tanto. Chiudo gli occhi e stringo le mani sui braccioli. Solo ogni tanto. Passo il resto della giornata a guardare fuori, fischiando *Generique*[45].

Quindi, una delle possibilità di concludere il romanzo *noir* si basa sul lasciare il delitto impunito. Gli scrittori che scelgono questo modello narrativo evitano il riequilibrio e il ripristinamento dell'ordine, anzi, accettano il caos e l'ingiustizia come governatori della nostra vita[46]. Ambedue gli antagonisti, il criminale e l'investigatore diventano così simboli: il malfattore rappresenta il crimine e la sfida, invece il detective

[44] G. Carofiglio, *Ad occhi chiusi*, Sallerio editore, Palermo, 2003, p. 248.
[45] C. Lucarelli, *Lupo mannaro*, op. cit., p. 84.
[46] A. Perissinotto, *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Bompiani, Milano, 2008, p. 65.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

personifica la legge e l'ordine. Nelle storie nere come nell'esempio riportato in precedenza, le forze dell'ordine non riescono ad abbattere il Male, molto più potente rispetto ai rappresentanti del Bene. Il criminale continuerà ad uccidere e la polizia limitata dalle regole legali non lo potrà prevenire. Di conseguenza, questo mondo, corrotto, cattivo e privo di qualsiasi speranza è per forza destinato ad una fine catastrofica, che come motivo frequente appare in maniera esplicita nei testi di Niccolò Ammaniti, tra cui nel racconto *L'ultimo capodanno dell'umanità* (proveniente dalla raccolta *Fango*) e nel romanzo *Che la festa cominci*. Tutte e due le trame terminano con una grandissima esplosione che distrugge tutto e tutti. All'universo che non è vincolato dai modelli stabili o regole certe non può spettare sorte diversa. Anche i protagonisti vivendo in tale realtà non possono essere né morali né valorosi, ma sono portatori di difetti che dirigono l'umanità verso il crepuscolo. In questa maniera Ammaniti denuncia la mancanza dei valori del mondo moderno che, se non cambierà direzione, è destinato ad una catastrofe finale. Oltre a ciò, *L'ultimo capodanno dell'umanità* presenta addirittura il mondo inverso in quanto la notte di San Silvestro termina con uno scoppio spettacolare dell'intero complesso architettonico e la conseguente morte di tutti i personaggi, tranne l'unica donna che però avrebbe voluto suicidarsi. Come vediamo, secondo l'autore soltanto quelli che non si trovano bene nella realtà moderna possono sopravvivere al cataclisma giacché sono gli unici capaci di costruire il nuovo mondo. In *Che la festa cominci* Ammaniti descrive una grande alluvione che sommerge Villa Ada, come se volesse annientare l'intero genere umano, tutti gli strati sociali a tutto il patrimonio dell'umanità:

> Tutta quell'acqua coprì una voragine nella terra e sfondò la volta di tufo di una galleria della catacombe che passava proprio sotto il lago, e cominciò a riempirla come fosse un'enorme tubazione. Ci mise meno di tre minuti a sommergere il primo piano dell'antico cimitero cristiano e trascinando tutto quello che trovava, ossa e pietre, ragni e topi, si lasciò, tra spruzzi e gorghi, nelle ripide scalette, scavate faticosamente dai rudimentali scalpelli dei cristiani, che portavano al piano inferiore. Lì l'acqua, ostacolata dal piccolo diametro delle scale, sembrò perdere di forza, ma poi un enorme costone di tufo si disgregò come un castello di sabbia sotto un'onda e l'acqua si aprì una nuova via che le permise si esprimere tutta la sua incontenibile rabbia e di sommergere tutto quello che incontrava. Gli antichissimi affreschi che rappresentavano due colombi in amore, che stavano lì da duemila anni, furono strappati via dalle pareti della tomba di un ricco commerciante di tessuti.
> A quel punto lo spaventoso fronte delle acque, rombando come un reattore, proseguì nel buio verso la grande cripta dove si trovavano gli invitati e il popolo che vive sottoterra[47].

[47] N. Ammaniti, *Che la festa cominci*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 292 – 293.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Si può dire che il nuovo *noir* italiano, a differenza del giallo classico, non vuole essere una gara intellettuale con l'intento di riunire tutti i pezzi di un puzzle, perché il suo scopo è ben diverso. I giallisti volevano comporre un piacevole passatempo che infine lasciasse il lettore con una gradevole sensazione che il mondo in cui viviamo è un posto sereno e sicuro. Gli scrittori del *noir* hanno, invece, l'intenzione di trasmettere un senso di malessere e di incutere paura per cui gli scrittori prediligono la forma aperta del romanzo e la privazione della conclusione. Gli autori non riescono a riordinare il mondo rappresentato e a portare la consolazione al pubblico, perché il loro non è unicamente l'universo infranto dal crimine. I noiristi ricreano l'universo che in maniera diretta provoca il Male, per cui non può esistere nessun lieto fine. Le forze dell'ordine non riescono a risanare la società in quanto essa è corrotta a fondo. Piuttosto che guarirla bisogna annientarla.

Ricapitolando, dobbiamo rivolgere l'attenzione al lato sperimentale del nuovo *noir* italiano che privilegia in ogni caso strutture nuove e bizzarre le quali vogliono mettere in dubbio la tradizione letteraria. Così, il genere manipola frequentemente con la focalizzazione e la prospettiva di colui che racconta le vicende, consentendo anche di esporre il proprio punto di vista ai protagonisti stravaganti, tra cui una posizione speciale è occupata dal delinquente. Gli è permesso di presentare le vicende dal suo punto di vista perché con tale struttura si insiste proprio sul ruolo dominante del Male nella società contemporanea. Proprio la stessa funzione svolge la privazione di soluzione e conclusione – essa serve per suscitare l'angoscia in quanto mette in rilievo l'irraggiungibilità dell'armonia e la restituzione dell'ordine nel confuso mondo contemporaneo. Quindi, la narrazione non è soltanto una semplice forma di raccontare, ma essa indubbiamente permette di arricchire il significato delle storie, mettendo in rilievo certe particolarità del mondo rappresentato.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

3.2 Il personaggio

Il personaggio, essendo un elemento fondamentale del mondo rappresentato, costituisce pertanto una delle caratteristiche distintive di un genere letterario, in quanto è frequentemente condizionato dalla corrente cui appartiene e rispecchia convenzioni e stereotipi che essa impone[1]. I protagonisti collegano diversi fili componendo in questo modo la trama di un'opera letteraria e, quindi, su di loro si concentra di solito l'attenzione dei lettori. Alcuni critici dividono la galleria dei personaggi in due categorie a seconda dell'approfondimento della descrizione della loro psiche: personaggio-personalità e personaggio schematizzato. Il personaggio-personalità domina nelle opere in cui lo scrittore vuole rappresentare profondamente l'anima umana, invece il personaggio schematizzato ossia la figura che non è approfondita dal punto di vista psicologico, prevale nella letteratura che vuole illustrare il caos della vita contemporanea, oppure nella narrativa in cui si mettono in rilievo le avventure a scapito della psicologia[2]. Una simile osservazione formula Umberto Eco, secondo cui nella letteratura di consumo, alla quale appartiene evidentemente il genere *noir*, si hanno dei personaggi costruiti secondo luoghi letterari o *topoi* perché ricorrono a modelli schematici, convenzionali, standardizzati e preesistenti. Utilizzare dei luoghi comuni vuole dire, a detta dello studioso, che gli scrittori non inventano un personaggio dal nulla, ma in qualche maniera trasformano un modello già dato dalla letteratura precedente[3]. Di conseguenza, i personaggi stereotipati sono dotati di psicologia semplificata oppure soltanto leggermente accennata. Lo conferma Raffaele Donnarumma che, parlando del *noir* in Italia, dichiara che "le psicologie e gli atti dei personaggi si fissano spesso in pose stereotipe e prevedibili: vittime o carnefici, protagonisti o comparse, paiono tutti recitare in un film già visto"[4].

Partendo dal presupposto che il personaggio fa parte di uno schema imposto dal genere[5], si può cercare di catalogare i protagonisti principali del romanzo *noir*. Quello che è evidente, è il fatto che i personaggi-tipi della narrativa nera si possono dividere in tre categorie dominanti a seconda del ruolo che svolgono nell'atto criminale in quanto esso costituisce il cardine del romanzo e sono: criminale, investigatore e vittima.

[1] R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Editori Laterza, Roma–Bari, 1999, p. 218.
[2] J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1984, pp. 358 – 370.
[3] U. Eco, *Apocalitti e integrati*, Bompiani, Milano, 1964, pp. 215 – 219.
[4] R. Donnarumma, «Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi», in: *Allegoria*, 57, 2008, p. 36.
[5] R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, op. cit., p. 217.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Occorre, però, segnalare che per avere il genere nero, a differenza del giallo, non necessariamente ci vogliono tutti i personaggi elencati sopra. Ci sono alcuni critici che ritengono indispensabile l'esistenza del detective, indifferentemente dai panni che veste (avvocato, investigatore privato, poliziotto). Secondo loro ci vuole sempre un'azione giudiziaria, altrimenti si tratterebbe di un altro genere letterario[6]. Invece, per altri, la figura del detective è possibile, ma non certo obbligatoria. Quindi, per risolvere il dilemma dell'importanza dei singoli tipi di personaggi, è lecito guardare la rete di interdipendenze dei protagonisti. Indubbiamente, l'esistenza di ogni tipo di personaggio dentro l'opera *noir* è fondata nel caso in cui ci sono anche altri partecipanti alle azioni. Così, l'investigatore può apparire soltanto a patto che ci sia qualche crimine compiuto dal delinquente. La stessa condizione riguarda la vittima – non ci sarebbe nessun perseguitato senza un persecutore. Pertanto vediamo chiaramente che il malvivente costituisce sempre la figura centrale, per questo ritengo legittimo costatare che senza la figura malefica non è possibile parlare del *noir* ed è proprio essa la figura di massima rilevanza per l'intero genere. Essendo delinquente il personaggio primario del *noir*, si può assistere al compimento di un atto criminale oppure alle sue conseguenze ovvero l'indagine. Bensì, bisogna ricordare che, conformemente all'opinione di Yves Reuter, ognuno di quelli che prendono parte in gioco può diventare il personaggio principale del *noir*: l'indagatore, l'assassino o la vittima perché nel mondo *noir* c'è una "vera e propria giostra dei ruoli", e di conseguenza tutti possono divenire vittime, criminali o investigatori, talvolta contemporaneamente in quanto nessuno di questi ruoli è pienamente rigido[7].

3.2.1 I nomi significativi

Il protagonista *noir*, essendo un personaggio schematico della letteratura di massa, possiede anche certe caratteristiche comuni per tutti i generi popolari tra le quali si trova una particolare onomastica. Nella narrativa nera di oggi si può osservare la tendenza a semplificare il mondo per cui i denominativi delle figure che la popolano, diventano mitologici in quanto rievocano subito certe immagini e implicano sensi precisi. Siccome il *noir* predilige i personaggi-tipi, i loro nomi in molti casi organizzano il mondo rappresentato o hanno la funzione valutativa giacché contengono il messaggio di carattere morale e rinchiudono il protagonista in una delle caselle antitetiche "eroe-

[6] Cfr. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 96 – 102

[7] Y. Reuter, *Il romanzo poliziesco*, Armando Editore, Roma, 1998, pp. 46 – 49.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

antieroe". Di conseguenza, l'onomastica svolge un ruolo di non poco conto nel mondo *noir*, perché rispecchia una convenzione con la quale il genere si esprime[8].

Prima di tutto, è opportuno segnalare che la funzione significativa dell'onomastica si può rispecchiare sia nei nomi e cognomi veri, che esistono realmente nel mondo extraletterario, sia negli appellativi finti, inventati dagli autori stessi, che del resto sono decisamente più frequenti. Comunque, a prescindere dall'origine degli appellativi, quali sensi contengono i nomi dei personaggi *noir*?

Innanzitutto, l'onomastica prediletta dal genere nero può semplicemente rievocare la professione che svolge il protagonista. In questa maniera, indicando il ruolo che ricopre nelle vicende narrate, la figura viene immediatamente iscritta a una determinata nicchia. La situazione ha luogo nel caso di Sandrone Dazieri il quale viene detto il Gorilla. Così, il suo soprannome indica il suo mestiere ovvero un addetto alla sicurezza privata. Comunque, la situazione può riguardare anche quei personaggi di cui si parla sempre utilizzando nei loro confronti il titolo, che di conseguenza diventa un elemento inscindibile dei loro denominativi. Così avviene con l'ispettore Coliandro o il commissario Romeo, ambedue messi in vita da Carlo Lucarelli. Un caso assai particolare di questo tipo di collegamento costituisce il protagonista del romanzo intitolato *Ruggine*. Il pediatra che si rivela un pedofilo, veniva dai bambini chiamato perfino "*dottorboldrini*"[9], quindi con l'espressione in cui il titolo e il cognome si fondono in un solo vocabolo.

Ebbene, come vediamo, a parte i nominativi degli indagatori che implicano determinati sensi, vengono abbondantemente utilizzati i nomi significativi per designare pure gli antieroi. È possibile individuare una certa particolarità dentro la categoria dei criminali che si basa sull'attribuzione dello pseudonimo. Da una parte il soprannome può essere scelto dal personaggio stesso per suscitare il timore dei nemici. Così avviene nel romanzo *Rosa elettrica* di Giampaolo Simi in cui si descrive il delinquente Mastronero Daniele chiamato Cocìss. Il suo appellativo rievoca il nome del capo di una tribù di Apache: "Pare che lo chiamino così perché ha due cicatrici uguali, sotto gli

[8] Cfr. U. Eco, *Superman w kulturze masowej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1996, p. 217; I. Sarnowska-Giefing, «Pisarze pozytywiści wobec literackich konwencji onomastycznych», in: AA. VV., *V Ogólnopolska konferencja onomastyczna. Poznań 3-5 września: księga referatów*, a cura di: K. Zierhoffer, Wydawnictwo Naukowo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań, 1988, p. 127; I. Sarnowska-Giefing, *Od onimu do gatunku tekstu. Nazywnictwo w satyrze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2003, pp. 24 – 27.
[9] S. Massaron, *Ruggine*, Einaudi, Torino, 2005, p. 16.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

occhi. Tipo i segni di battaglia degli indiani"[10]. Il suo pseudonimo, quindi, preavvisa in qualche maniera il carattere aggressivo e sadico del protagonista e costituisce un tipo di avvertimento per i suoi rivali. D'altro canto, però, il nome del personaggio può essere imposto dagli altri, di solito dalle forze dell'ordine, che in questa maniera caratterizzano il malfattore. Assegnando un dato nome al criminale, tentano evidentemente di denominare il Male per poi saper dominarlo. Spesso lo pseudonimo rispecchia il *modus operandi* dell'assassino, il che viene illustrato da un altro delinquente dotato di un appellativo significativo – Iguana, il serial killer psicopatico di *Almost blue* di Carlo Lucarelli. L'omicida uccide le sue vittime per poter "reincarnarsi", utilizzando a questo scopo la pelle delle persone ammazzate:

- È passato attraverso il fuoco come gli iguana.
- Quelle sono le salamandre, bambina. Però hai ragione… *iguana* mi piace di più. E tra l'altro, se la tua ipotesi regge, questo Alessio Crotti o chiunque sia, questo tipo cambia pelle ogni volta… proprio come gli iguana[11].

Di seguito, oltre ad attribuire una data funzione nel mondo rappresentato, i nominativi possono svelare alcuni tratti particolari del carattere di un personaggio. Esemplare sotto questo aspetto è Guido Guerrieri, personaggio creato da Gianrico Carofiglio. Egli è un avvocato che lotta per scoprire la verità e aiutare la vittima ad ogni costo, per cui il suo cognome non a caso rimanda a un guerriero, a un cavaliere che partecipa alla guerra e combatte per difendere il Bene con tutte le sue forze. Di seguito, anche il cognome di Grazia Negro, l'agente di polizia di *Almost blue*, esprime senz'altro il suo carattere: ella è riservata, seria e poco serena. Lo scrittore, quindi, attinge alla simbologia del nero secondo la quale esso rievoca tristezza, preoccupazione, ma anche ostinazione, tutte le caratteristiche che si possono ascrivere alla natura della detective. Il colore corvino può significare anche immoralità, morte e pericolo con cui ha a che fare nel suo lavoro la poliziotta[12]. Poi, lo pseudonimo del personaggio può attingere pure alle sue abitudini o passioni che costituiscono il suo tratto distintivo, come avviene nel caso dell'Alligatore inventato da Massimo Carlotto. Il detective deve il suo appellativo al gruppo musicale in cui suonava al tempo della giovinezza – *Old Red Alligators* e indica chiaramente la sua inclinazione per la musica blues.

[10] G. Simi, *Rosa elettrica*, Einaudi, Torino, 2007, p. 5.
[11] C. Lucarelli, *Almost Blue*, Einaudi, Torino, 1997, p. 72.
[12] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa, 2001, p. 48.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Ulteriormente, i nominativi possono svolgere varie funzioni artistiche. Tra l'altro, il nome di un personaggio può avere funzione umoristica. Marco Coliandro creato da Carlo Lucarelli è un agente di polizia, il nome del quale apparentemente non porta con sé nessun concetto particolare, bensì diverse volte si sottolinea che gli altri tendono a deformare il suo cognome pronunciandolo come "Co*gl*iandro". In questa versione del suo cognome, attraverso la paronomasia, si rievoca evidentemente il vocabolo "coglione" che nel senso figurativo designa una persona sciocca. In questa maniera si deride apertamente il protagonista e si rispecchia la personalità dell'agente, accusato frequentemente di ottusità. Infine, possiamo vedere un'altra funzione stilistica di un nomignolo nell'esempio del racconto *Caduta libera* di Marco Vallarino della raccolta *Anime nere reloaded.* Ci si descrive Kristal, una giovane ragazza che viene sequestrata dalla mafia albanese e, di seguito, costretta a prostituirsi con i clienti pervertiti. Un giorno, avendone abbastanza, si butta disperatamente dalla finestra del terzo piano. Il narratore descrive l'incidente con le parole: "Il cristallo era andato in frantumi, ma qualcuno si era preoccupato di rimettere insieme i pezzi"[13]. Pertanto, il suo appellativo, Kristal, indica in maniera poetica la fragilità della ragazza e preavverte la tragica sorte del tentato suicidio.

Come vediamo, i *nomina propria* che appaiono nel nuovo *noir* italiano, tendono a caratterizzare immediatamente i protagonisti in modo più o meno diretto, contenendo informazioni che servono per comprendere la loro funzione all'interno del testo oppure addentro il mondo rappresentato, il loro carattere e anche il valore morale. Gli appellativi costituiscono, quindi, una specie di manipolazione da parte dell'autore perché il messaggio che vuole trasmettere, raggiunga l'obiettivo. Ebbene, possiamo costatare che in questa maniera si evidenzia la tendenziosità del linguaggio dei noiristi contemporanei che sono inclini non solo a interpretare, ma anche a valutare gli elementi del mondo rappresentato[14].

3.2.2 Il criminale

Come si è già menzionato, il personaggio centrale del genere *noir* è il delinquente. Yves Reuter ritiene che la caratteristica dei vari tipi di romanzo poliziesco si possa addirittura stabilire seguendo la posizione del criminale e il crimine: il romanzo-enigma ruota intorno alla domanda chi ha commesso il delitto, nel romanzo suspense si vuole

[13] M.Vallarino, *Caduta libera*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, a cura di: A. D. Altieri, Mondadori, Milano, 2008 p. 408.
[14] Cfr. I. Sarnowska-Giefing , op. cit., pp. 131 – 133.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

evitare il delitto invece il tratto distintivo del *noir* consiste nel concentrarsi su chi commette il crimine[15]. Per questo motivo Nino Frank indica che "Il problema essenziale non è più quello di scoprire chi ha commesso il delitto, ma di vedere come si comporterà il protagonista"[16]. Il colpevole, diventato il protagonista principale, viene spesso conosciuto subito dall'inizio dell'opera letteraria, per cui l'accento si è spostato dalla scoperta all'analisi della sua personalità o del suo atteggiamento.

3.2.2.1 I criminali realistici

Il fatto che il genere *noir* offre il ruolo centrale delle vicende al delinquente, comporta altri importanti cambiamenti all'interno del mondo rappresentato rispetto al giallo classico. Come ricordiamo, il nuovo *noir* italiano evolve dal giallo d'azione che ha rotto gli schemi del giallo-enigma, anche nei confronti della galleria dei personaggi. Lo dimostra una famosa citazione di Chandler secondo cui: "Hammet restituì il delitto alla gente che lo commette per ragioni vere e solide (…)"[17]. Quindi, con il giallo realistico i criminali smettono finalmente di far parte dal mondo idealizzato e da figure inverosimili diventano protagonisti credibili, la condizione che viene elencata in maniera diretta da Chandler tra le regole del romanzo poliziesco[18]. D'ora in poi i criminali sembreranno persone di carne e ossa, per cui le loro azioni diventano molto più plausibili e spaventose rispetto ai delitti presentati nel romanzo di tipo conandoyliano. Se i reati nel genere *noir* vengono commessi da delinquenti verosimili, che assomigliano a quelli provenienti dal mondo extraletterario, le pagine della narrativa nera sono popolate da criminali, spesso appartenenti alle organizzazioni delittuose, o da psicopatici serial killer[19], il che costituisce un altra novità del genere rispetto al romanzo poliziesco tradizionale, in quanto prima esplicitamente si cercava di evitare professionisti del delitto o malati mentali[20].

Stefano Di Marino descrive un modello di uno spietato "professionista della violenza"[21] nel racconto *I lupi muoiono in silenzio* proveniente dalla raccolta *Anime*

[15] Y. Reuter, op. cit., p. 13.
[16] N. Frank, *Un nuovo genere: l'avventura criminale*, in: AA. VV., *I colori del nero*, a cura di: M. Fabbri, E. Resegotti, Ubulibri, Milano, 1989, p. 137.
[17] R. Chandler, *La poetica del giallo realistico,* in: AA. VV., *Il punto su: il romanzo poliziesco*, a cura di: G. Petronio, Editori Laterza, Bari, 1985, p. 112.
[18] Ibid., p. 116.
[19] Y. Reuter, op. cit., p. 48.
[20] Cfr. S. S. Van Dine, «Venti regole per il giallo», in: AA. VV., *Il punto su: il romanzo poliziesco*, op. cit., pp. 105 – 110.
[21] S. Di Marino, *I lupi muoiono in silenzio*, in: AA. VV., *Anime nere*, a cura di: A. D. Altieri, Mondadori, Milano, 2007, p. 259

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

nere. L'autore presenta un ex soldato della legione straniera Luca Biloni, detto Lupo, addestrato ad ogni tipo di combattimento. È anche un protagonista senza scrupoli, non soltanto durante la guerra ma anche in tempo di pace, che per poter fuggire dai nemici e aprirsi la strada, getta sotto le ruote di un'auto una bambina di quattordici anni. Invece, Danilo Arona nel racconto *Tufanaltorab* (raccolta *Anime nere*) presenta un altro tipo di professionisti del delitto: sono i terroristi iracheni che vogliono vendicarsi sul militare che incidentalmente ha ucciso una ragazza innocente durante la missione a Tallil. I metodi degli estremisti sono assai crudeli: come vittima scelgono la moglie del soldato e suo marito è costretto a guardare la trasmissione dell'esecuzione:

> Sotto il suo corpo qualcuno ha steso una bandiera italiana. Un boia gigantesco, il volto vigliaccamente coperto, estrae una specie di mannaia e procede alla decapitazione. Uno dei due incappucciati tiene fermo il corpo della ragazza con un piede.
> La mannaia inizia a tagliare e a segare.
> Le urla della ragazza morente sono terribili, inascoltabili.
> Quando, finalmente, non si odono più, il boia afferra la testa mozzata alla cui base ondeggiano frastagliati pendagli di carne gocciolante. Mostra la testa verso i video cellulari disposti a ventaglio attorno alla scena dell'esecuzione[22].

Inoltre, come si è già detto, tra i delinquenti troviamo anche gli psicopatici. A questo proposito è lecito ripetere il fatto che l'assassino seriale e lo psicopatico costituiscono una specie di novità della letteratura nera in Italia non esclusivamente perché secondo le regole del romanzo poliziesco il serial killer non rientrava nella gamma dei possibili criminali, ma anche perché fino a poco tempo fa, esisteva una convinzione che essi non appartenessero addirittura alla tradizione italiana. Tale opinione viene espressa direttamente nell'opera di Carlo Lucarelli intitolata *Lupo mannaro*:

> Gliel'ho già detto una volta cosa penso della sua teoria del serial killer… guardi un po', lo vede? Anche la parola… è americana e qua siamo in Italia e non in America. Da noi si chiamano mostri e sono come i ragazzi che tirano i sassi sulle autostrade o quei calabresi che hanno massacrato una bambina per farle un esorcismo, perché la credevano indemoniata… altro che serial killer. A Modena, poi, in Emilia! Senta un po', Romeo, qua il massimo del serial killer che può trovare è un macellaio che ammazza i gatti per farci il ripieno dei tortellini[23].

Laura Grimaldi distingue vari tipi di criminali presentati dal genere *noir*: secondo la scrittrice ci sono quelli che utilizzano la prepotenza per scelta ideologica, oppure quelli che hanno "«buio dentro la mente e dentro il cuore» perché mente e cuore sono stati

[22] D. Arona, *Tufanaltorab*, in: AA. VV., *Anime nere*, op. cit., p. 355.
[23] C. Lucarelli, *Lupo mannaro*, Einaudi, Torino, 2001, p. 22.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

schiacciati da una società matrigna all'interno della quale non c'è più spazio per l'uomo e le sue sofferenze"[24]. A questo proposito, è opportuno citare Filippo La Porta il quale indica tra i maestri degli scrittori del *noir* odierno il famoso regista Dario Argento che influisce profondamente sul modello dei personaggi: "Dario Argento diceva che ad affascinarlo sono le «menti scoppiate», quelle che vanno in giro a soddisfare i loro bisogni di uccidere, torturare ecc"[25].

Lucarelli ci offre vari esempi interessanti di protagonisti psicopatici descrivendo numerosi assassini seriali tra cui il famoso Iguana. In *Almost blue* lo scrittore lo raffigura come un malato di mente che uccide i giovani studenti e utilizza i corpi delle sue vittime per reincarnarsi. L'Iguana cerca ininterrottamente di cambiare pelle per evitare la morte la quale diventa la sua ossessione in quanto si immagina di sentire continuamente le campane dell'Inferno. Molti frammenti del romanzo propongono al lettore una descrizione profonda della sua malattia che lo spinge a diventare un serial killer:

> Certe volte c'è qualcosa che mi striscia sotto la pelle, come un animale, e corre veloce ma non so cos'è, perché sta sotto. Se mi tiro su le maniche in fretta faccio in tempo a vederlo, un rigonfiamento corto e sottile che mi solleva la pelle sulle braccia e sale verso la spalla, come per scappare via, e se mi tolgo la camicia e su di nuovo, un mucchietto allungato che si alza, si abbassa e si rialza un po' più avanti, rapidissimo. Quando succede sento un solletico insopportabile sotto la pelle, ma non posso farci niente. Solo una volta sono riuscito a farmi un taglio sul braccio e ho visto qualcosa che spuntava, come una virgolina verde che sembrava una coda e allora l'ho presa con la punta delle dita e ho cercato di tirarla fuori ma scivolava e sembrava che avesse le squame che facevano resistenza contro il bordo del taglio e mi faceva male e così l'ho lasciato andare e lui è tornato dentro[26].

3.2.2.2 Le belve

Siccome i noiristi permettono di varcare la soglia della letteratura ai cosiddetti "professionisti del delitto" e malati mentali, un approccio assai frequente con cui si descrivono questo tipo di criminali è quello di attribuirgli tratti animaleschi che rispecchiano le loro violenza e spietatezza. Di conseguenza, gli esseri umani assomigliano alle bestie perché vengono spinti dagli istinti primitivi e la loro aggressione li fa assomigliare a delle belve selvatiche che non sanno trattenersi e resistere alle loro voglie primordiali. Per questo motivo la loro animalità viene sovente

[24] L. Grimaldi, *L'urlo e il furore. I contemporanei*, in: AA. VV. *I colori del nero*, op. cit., p. 68.
[25] F. La Porta, «Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?)», in: G. Ferroni, M. Onofri, F. La Porta, A. Berardinelli, *Sul banco dei cattivi*, Donzelli, Roma, 2006, p. 64.
[26] C. Lucarelli, *Almost blue*, op. cit., p. 51.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

sottolineata in maniera esplicita. Cocìss, il criminale del romanzo *Rosa elettrica* di Giampaolo Simi, più volte viene esplicitamente chiamato "bestia"[27] o addirittura "predatore"[28]. Alda Teodorani utilizza lo stesso repertorio del vocabolario che nel racconto intitolato *Una questione di genere* (raccolta *Anime nere reloaded*) descrive il suo personaggio con le parole: "Una BELVA ANCESTRALE ruggisce dentro di lui, una belva ancestrale *affamata*…"[29]. I criminali possiedono un elemento animalesco così forte che frequentemente esso viene presentato addirittura come una bestia vivente dentro il corpo umano:

> Lu non poteva sentire perché tutto il suo spazio mentale era occupato dalla Bestia. La Bestia che gli ordinava di colpire ancora. Quella cosa che stava davanti a lui non era un ragazzo che implorava pietà. Non era una persona, una forma, una figura. Era solo una cosa. Una cosa nera e sporca che andava cancellata dalla faccia della terra. Per il bene della terra e per il piacere della Bestia[30].

Inoltre, un ottimo esempio della prospettiva animalesca con la quale si osservano i delinquenti, è costituito dall'intero racconto *Rispetto* di Niccolò Ammaniti. La storia presenta un gruppo di adolescenti che stuprano e uccidono tre ragazze incontrate in discoteca e i protagonisti fieramente ammettono di voler passare una "nottata da bestie"[31]. Per questo motivo si comportano piuttosto come se fossero gli animali selvatici piuttosto che esseri pensanti:

> Adesso urliamo. E partiamo addosso alla sciagurata. Tutti insieme. Mucchio selvaggio all'attacco. Licaoni dietro una gazzella. Con gli uccelli dritti e la pompa a palla. Scaliamo le dune a quattro zampe. Lei si gira su se stessa e scappa. Corre a testa alta. A bocca aperta. Noi siamo dietro la preda e ci sparpagliamo ai suoi fianchi[32].

Come vediamo, i protagonisti sono spinti da un insaziabile desiderio che diventa lo stimolo principale dalle loro azioni. I delinquenti si comportano come se il loro unico scopo fosse quello di catturare la vittima e saziare la voglia di sangue. I criminali così diventano prigionieri della propria corporeità, dei loro istinti primitivi e bisogni primordiali che, a loro volta, hanno completamente dominato la ragione.

[27] Ibid., p. 55.
[28] Ibid., p. 188.
[29] A. Teodorani, *Una questione di genere*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit. p. 316.
[30] G. De Cataldo, *Fuoco!*, Edizioni Ambiente, Milano, 2007, pp. 110 – 111.
[31] N. Ammaniti, *Rispetto*, in: N. Ammaniti, *Fango*, Oskar Mondadori, Milano, 1996, p. 141.
[32] Ibid., p. 144.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

3.2.2.3 Violenti senza motivo

Come vediamo, i criminali appartengono alla fascia dei personaggi attivi, quindi, sono loro le figure che decidono dello svolgersi dell'azione. Tuttavia, siccome le loro azioni costituiscono un evidente motore delle vicende, bisognerebbe riflettere su qual è la loro motivazione. Che cosa rende i personaggi assolutamente sudditi delle proprie passioni e, in effetti, li trasforma in belve? Come si cercherà di dimostrare più avanti, la società contemporanea sembra completamente pervasa dalla violenza per cui essa è una forza che inevitabilmente spinge i protagonisti a compiere il Male (Cfr. 3.3.1 La società criminale). Da questo fatto possiamo dedurre che nel mondo *noir* l'inclinazione al delitto viene imposta dalla mancanza di valori propagata dalla collettività in cui uno è costretto a vivere. I personaggi che compiono atti criminali come effetto delle condizioni sfavorevoli in cui si trovano, non possono essere rinchiusi dentro una casella di protagonisti inconfutabilmente negativi, per cui gli sarà dedicato un capitolo separato (3.2.5 Buono / cattivo?). Comunque, altrettanto frequentemente i noiristi presentano personaggi per cui il delitto sembra un'attività naturale e il Male una condizione perfino innata. Per questa ragione, assai sovente i delinquenti uccidono semplicemente per capriccio, pertanto i delitti sono privi di qualsiasi motivo. I sadici e perversi protagonisti del racconto *Lucas & Toole* di Matteo Curtoni (raccolta *Anime nere reloaded*) possono essere esemplari per questo atteggiamento. I due ragazzi sono tanto crudeli da sembrare addirittura impazziti per la voglia di uccidere:

> «Ora ti apro la bocca e voglio sentirti dire *esattamente* quanto segue: "Mi perdoni, Signor Lucas, per i commenti sgradevoli e del tutto fuori luogo, che ho fatto sul suo adorabile cucciolo". *Parola per parola*, stronzo, se a te e alla tua signora interessa continuare a vivere. Sono stato chiaro?»
> (…) Gigi deglutisce a vuoto, il sudore gli fa lacrimare gli occhi, prova a prendere fiato e alla fine, con un filo di voce: «Mi perdoni, Signor Luca, per i commenti sgradevoli e del tutto fuori luogo, che ho fatto sul suo adorabile cucciolo…»
> «HA DETTO LUCA! HA DETTO LUCA! SENZA LA S, SI È SCORDATO LA "ESSE" IL COGLIONE» ulula Toole ancora prima che Lucas possa aprire bocca. Quasi senza guardare scarica quattro pallottole nel collo della donna[33].

Questo tipo di atteggiamento sembra ereditato dai film *noir* americani in cui "i personaggi non hanno scusanti, sono dei mostri, dei criminali o dei malati, che agiscono come agiscono perché spinti unicamente dal male che portano fatalmente in sé"[34]. Ai delinquenti le sofferenze altrui provocano un piacere primitivo, danno una specie di

[33] M. Curtoni, *Lucas & Toole*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded,* op. cit., p. 248.
[34] J.P. Chartier, *Anche gli americani fanno dei film noir*, in: AA. VV., *I colori del nero*, op. cit., p. 141.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

perversa soddisfazione. Sono dunque sadici come Cocìss, il malvivente descritto nel romanzo *Rosa elettrica*:

> Sotto la sua scarpa dorata sbuca un piccolo sasso appuntito dello stesso colore dell'erba. Solo che si muove. Cocìss si china e spegne la sigaretta sulla testa della lucertola.
> Poi la lascia andare e la osserva contorcersi impazzita e fumante, fra i sassi e l'erba.
> - Guarda come salta, - commenta[35].

L'insensata violenza caratterizza anche i più giovani, in quanto l'universo *noir* è il mondo in cui non ci sono innocenti, e quindi anche i bambini hanno colpe. *La scommessa* di Cinzia Tani pubblicata nella raccolta *Anime nere reloaded* presenta la storia di tre ragazzi che a causa di una scommessa letale, massacrano a morte un barbone. Gli adolescenti uccidono il povero uomo perché si sentono migliori di lui. Lo picchiano soltanto perché si trovano più in alto nella gerarchia sociale in cui un senzatetto rappresenta un semplice rifiuto senza valore. Ebbene, il Male germoglia dentro l'anima dei protagonisti centrali delle storie *noir* per poi trasformarsi in rabbia e trovare il suo sbocco in atti criminosi.

3.2.2.4 L'antagonista abominevole

Il criminale è evidentemente un personaggio-tipo negativo, e in quanto tale, i noiristi solitamente gli attribuiscono tutte le qualità che indichino la sua inclinazione al reato. Per questo motivo, analogamente all'opinione di Julia Kristeva, si sottolinea spesso il disgusto che suscita il criminale. La studiosa ritiene che l'abiezione appartenga inseparabilmente al carattere del delinquente in quanto egli turba l'ordine sociale:

> Ogni crimine in quanto segnala la fragilità è abietto, ma il crimine premeditato, l'assassino subdolo, la vendetta ipocrita lo sono ancora di più perché accrescono l'esibizione della fragilità della legge[36].

La repulsione del reato viene messo in evidenza dal contrasto tra l'innocenza della vittima e la corruzione del criminale, dunque la mescolanza della morte e di quello che indica la salvezza da essa[37]. Lo illustra Stefano Massaron in *Ruggine* in cui il piacere del pedofilo cresce proporzionalmente alla paura e alla nausea che le bambine oppresse sperimentano:

[35] G. Simi, op. cit., p. 47.
[36] J. Kristeva, *Poteri dell`orrore*, Spirali, Milano, 2006, p. 6.
[37] Ivi.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> Si stringe l'erezione in una mano e la guida verso le labbra aperte, poi entra con una spinta feroce. Inizia a muoversi avanti e indietro, tenendole ferma la testa, rabbrividisce di dolore e di piacere nel sentire l'apparecchio ortodontico che gli graffia la pelle già graffiata allora inizia a muoversi con violenza sempre maggiore, sempre più veloce e sempre più in fondo, e a un certo punto la gola della troietta inizia a contrarsi e il suo stomaco a sussultare e lui inorridisce e inizia a picchiarla sulla faccia gridando: - Non ci provare! Non provare a fare una cosa del genere! – e proprio in quell'attimo sente arrampicarsi dentro di sé la scossa del trionfo, il premio per ogni sua sofferenza e, ululando, rovescia la testa all'indietro perché vuole guardare il Leviatano mentre riversa l'ennesimo orgasmo nella bocca ingioiellata di–[38]

Comunque, è lecito osservare che nel nuovo *noir* italiano perfino le caratteristiche esterne del personaggio riflettono la sua malvagità, in quanto delineando il fisico dei protagonisti, si può alludere al loro carattere. In questa maniera l'aspetto fisico dei criminali rispecchia la cattiveria che gli cresce dentro. Inoltre, si può constatare che le descrizioni della corporeità dei delinquenti sono frequentemente abominevoli perché, secondo Kristeva, la repulsione permette di separare il soggetto dall'immondo[39], quindi gli scrittori attraverso il disgusto vogliono allontanare il lettore dalla crudeltà dei malavitosi, creando una specie di valvola di sicurezza che non consente di immedesimarsi pienamente con il criminale.

Lidia Parazzoli offre un esempio di figura orripilante nel racconto *Brown*, proveniente dalla raccolta *Anime nere*, in cui descrive un senzatetto, personaggio assolutamente orrendo:

> Non altro saltava agli occhi: barba lunga e sfatta, e nera. Un groviglio da cui pendevano putride incrostazioni organiche, solidificate intorno al vero fulcro del quadro. La faccia, la maschera bronzea. La cottura continua della pelle l'aveva resa completamente marrone[40].

Oltre a ciò, è lecito segnalare che quest'approccio corrisponde alla consuetudine della letteratura popolare di identificare la malvagità con la bruttezza. Ebbene, i delinquenti sono spesso brutti proprio perché la bruttezza rispecchia la loro anima marcia. A questo proposito occorre ricordare la fisiognomica ossia una pseudoscienza che associava tratti del volto umano e forma degli organi a una disposizione morale. Fondatore di questa scienza fu Cesare Lombroso, un antropologo criminale, che nell'Ottocento nell'opera intitolata *Uomo delinquente* volle dimostrare che si poteva

[38] S. Massaron, *Ruggine*, op. cit., pp. 149 – 150.
[39] J. Kristeva, op. cit.., p. 4.
[40] L. Parazzoli *Brown*, in: AA. VV., *Anime nere*, op. cit., p. 82.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

accostare qualsiasi personalità criminale ad un tipo di anomalia somatica[41]. A prescindere dalla notevole distanza temporale, pure i noiristi contemporanei sembrano dimostrare la convinzione ereditata da Lombroso dell'associazione deformità-delinquenza per cui spesso attingono alla teoria del famoso criminologo, come fa Giulio Leoni nel racconto *Sed efficiente malum* (antologia *Anime nere*). Lo scrittore descrive un criminale rievocando esplicitamente la sua tipologia:

> Guardo le sue unghie mangiucchiate, le falangette diverse tra loro. Mi torna in mente i *Misteri della mano*, di Desbarolles, le dita discordanti come segno sicuro di malvagità, il pollice bombato portatore di violenza.
> Questo per quanto riguarda le mani. Il grugno invece ricalca la tipica *facies criminalis* di Lombroso. Ha anche la ruga centrale, quella del cretino. Potrebbe recitare in un film dell'orrore senza trucco, il deviato psicopatico che ti aspetta dietro una porta con la motosega[42].

Come vediamo, il comportamento dei delinquenti descritti dal *noir* è assolutamente ripugnante, il che viene messo in rilievo non soltanto dalle descrizioni degli atti criminali ricche di elementi abietti, ma anche dalla fisionomia stessa dei malfattori che, di pari passo con i nominativi carichi di significati, riesce a rispecchiare un determinato principio – in questo caso il carattere orrendo del personaggio.

3.2.2.5 L'assassino impunibile

Un altro elemento frequente che rende la figura del criminale ancora più abominevole e spaventosa è il suo destino: a differenza del romanzo poliziesco tradizionale in cui ogni reato doveva essere necessariamente punito e l'ordine ricostruito, il nuovo *noir* italiano rappresenta sovente delinquenti che non vengono condannati, ma addirittura vincono con la società e con le forze dell'ordine. Tale situazione descrive Carlo Lucarelli che a parte l'Iguana, raffigura un altro serial killer, Lupo Mannaro. Egli, essendo una figura di spicco, eletta perfino in parlamento, si sente inafferrabile come se fosse al di sopra della legge. Non prova neanche sensi di colpa per aver compiuto atti criminosi. Anzi, l'ingegnere non vuole nemmeno nascondere il fatto di aver commesso i reati. Lo confessa addirittura al commissario Romeo, essendo consapevole che non ci sono abbastanza prove per poter imputarlo:

- Perché le uccide… perché? (…)

[41] U. Eco, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Borgaro Torinese, 2007, p. 261.
[42] G. Leoni, *Sed efficiente malum,* in: AA. VV., *Anime nere*, op. cit., pp. 185 – 186.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

- Perché mi fa star meglio. Perché dopo mi sento meglio… dopo. È un modo di eliminare lo stress e in un lavoro da dirigente, lo saprà certamente anche lei, se ne accumula parecchio. Lei non ha mai avuto voglia di uccidere qualcuno? Dica la verità, ha mai desiderato, in un momento qualunque della sua giornata, di ammazzare qualcuno? Ecco, io lo faccio. (…)
- No, commissario Romeo, la domanda non è «perché» ma «perché no». Per un problema morale? La morale cambia, signor commissario, nuovi valori, nuova costituzione, nuova repubblica, nuovi obbiettivi… Fare e non parlare e io mando avanti un'azienda che è un vanto per tutta l'Italia. Perché corro il rischio di finire in prigione, allora? Sciocchezze… dal 1987 fino a oggi ne ho uccise ventitre e non mi ha ancora preso nessuno. Io sono qua e lei è là. Io mando avanti un'azienda leader con grande efficienza e lei accumula nevrosi su nevrosi. Io vinco e lei perde. Sinceramente, credo che il mio metodo sia un attimino migliore de suo, dal punto di vista produttivo. (…)
- Ecco… - mormora, - l'unica cosa che non so è perché le mordo. Tra l'altro, trattandosi di soggetti a rischio è anche un attimino poco igienico, ma proprio… non so cosa dire… mah[43].

Anche il dottor Boldrini, assassino pedofilo descritto da Stefano Mazzaron in *Ruggine* si sente onnipotente perché impunibile per la sua autorevolezza. Lui, essendo un medico in un quartiere povero della città di Milano, all'opposto dei plebei che lo circondano, è una persona di rispetto e, di conseguenza, a nessuno viene in mente di accusarlo di alcun reato:

> *Idioti.*
> Ride, una risata amara e intrisa di disprezzo: non c'è da stupirsi che il mondo stia andando a rotoli, se per tenere sotto controllo una zona di merda traboccante di rifiuti umani che puzzano di cavolo bollito – ladruncoli, drogati, spacciatori, teppistelli, scippatori, puttane e *vacche sfatte* – bastano gli sbirri di una sola gazzella mentre per cercare un medico rispettabile e distinto ne vengono impiegati il triplo[44].

Il pediatra sfrutta addirittura la sua prestigiosa posizione per abusare delle piccole ragazze: "Si, proprio così, *dottorboldrini* tuttoattaccato: era così che lo chiamavano, il titolo era inseparabile dal nome perché no, non si poteva nemmeno *pensare* di mancargli di rispetto"[45]. E alla fine è proprio il criminale a trionfare. Il dottor Ermanno Boldrini, ammazzato dai ragazzi che lo colgono in flagrante durante lo stupro di una bambina, nella memoria collettiva della società viene ricordato come un personaggio rispettabile. Dopo la sua morte si apre addirittura una fondazione a suo nome e, paradossalmente, si vuole intitolargli un asilo nido.

Ricapitolando, possiamo costatare che il criminale raffigurato dal nuovo *noir* italiano è un protagonista assai particolare. Innanzitutto, avendo occupato il posto centrale della

[43] C. Lucarelli, *Lupo mannaro*, op. cit., pp. 49-50.
[44] S. Massaron, *Ruggine*, op. cit., p. 132.
[45] Ibid., p. 16.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

trama, egli è diventato il personaggio di maggior interesse degli scrittori. Tuttavia, la sua presentazione si estende tra due figurazioni contrastanti: da una parte si sottolinea il fatto che il delinquente è diventato verosimile, modellato sulle persone reali, dall'altra, però, egli viene raffigurato in maniera faziosa, che cerca di far risaltare esclusivamente le sue caratteristiche abominevoli, sotto l'aspetto sia fisico sia psichico. Il ritratto del criminale che ci offre la narrativa nera è, quindi, sdoppiato, appeso tra l'immagine verosimile e quella tendenziale, ciononostante tutte e due le rappresentazioni conducono ad un unico effetto – si vuole descrivere la figura del reo in chiave pienamente negativa. Per giunta, il Male, rappresentato dal criminale, non viene né punito né sradicato. Al contrario, i malvagi del *noir* contemporaneo, essendo personaggi più importanti, parallelamente sono diventati strapotenti e invincibili, condannando gli altri due partecipanti delle vicende narrate – investigatore e vittima, all'inevitabile sconfitta.

3.2.3 L'investigatore

Il seguente personaggio di non poca importanza per il genere *noir* è l'indagatore. Mary Hottinger dichiara che "nella storia poliziesca il delinquente di rado è interessante e quasi mai simpatico. L'interesse si concentra sul detective"[46]. Fabio Giovannini a sua volta, dichiara che molti tra gli autori del *noir* sono in realtà giallisti, perché troppo legati alla figura del detective[47]. Tuttavia, a prescindere dalla disputa se l'investigatore appartenga piuttosto al giallo o al *noir*, bisogna constatare che egli è indubbiamente una delle figure essenziali anche nei romanzi neri e va analizzato tra i tratti distintivi del genere.

L'indagatore *noir* di oggi attinge ai modelli del tipo "duro" dell'*hard-boiled school* quali i detective di Dashiell Hammett, di Philip Marlowe o di Raymond Chandler[48]. In effetti, le virtù che l'investigatore dimostra sono in gran parte ereditate dagli eroi dei romanzi polizieschi d'azione degli anni Trenta e Quaranta:

> I «nipotini», come si suol dire, degli eroi di Conan Doyle, di Van Dine, di Agatha Christie, di Simenon sono giovanotti «duri» e cinici; sparano con mitragliatore e bevono whisky a garganella. Non possono più credere ai loro ingenui e buoni «nonni»[49].

[46] M. Hottinger cit. da: H. Heissenbuttel, «Le regole del gioco», cit. da: AA. VV., *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, a cura di: R. Cremante, L. Rambelli, Pratiche Editrice, Parma, 1980, p. 141
[47] F. La Porta, «Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?)», op. cit., p. 66.
[48] H. Heissenbuttel, op. cit., p. 140
[49] L. Rambelli, *Storia del "giallo" italiano*, Garzanti, Milano, 1979, p. 136.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

I noiristi contemporanei sembrano ben consapevoli del cliché di cui stanno usufruendo, perché il paragone con gli illustri precedenti viene direttamente menzionato più volte dagli scrittori stessi. Massimo Carlotto, a proposito del suo detective l'Alligatore, scrive: "Sembra uscito da un film poliziesco degli anni Quaranta"[50]. Pure Gianrico Carofiglio descrive Guido Guerreri dichiarando che egli recita un ruolo ripetendo un certo schema: "(…) fondamentalmente, imitavo qualche imprecisato personaggio da film giallo"[51]. Quindi, gli scrittori di fronte alle figure degli investigatori si comportano in maniera postmoderna, mescolando liberamente i motivi attinti dal cinematografo e dalla narrativa di genere.

3.2.3.1 Il supereroe

Secondo Antonio Gramsci, l'indagatore incarna il mito del superuomo, benché lo faccia in maniera piuttosto ironica e ambigua[52]. Anche Umberto Eco dichiara che il detective è un superman dei nostri tempi. L'investigatore-superman, però, non è più dotato dei superpoteri, ma le sue virtù eccezionali si umanizzano e raggiungono lo statuto de "l'altra realizzazione di un potere naturale, l'astuzia, la velocità, l'abilità bellica, addirittura la intelligenza sillogizzante e il puro spirito di osservazione, come avviene in Sherlock Holmes"[53]. In una società di massa egli rappresenta le capacità che il cittadino comune non possiede. Gli investigatori privati tradizionali come Sherlock Holmes o Hercule Poirot erano i personaggi superiori alla gente comune perché:

> (…) essi colgono ciò che a tutti sfugge, interpretano in modo personale e geniale gli indizi, sanno collegarli fra di loro fino a formare un mosaico perfettamente compiuto, dimostrano un intuito psicologico eccezionale che permette loro di conoscere a fondo e rapidamente le persone in mezzo a cui si muovono. Spirito di osservazione, eccezionale finezza psicologica, intuizioni geniali consentono loro, alla fine, di risolvere anche i più intricati e misteriosi casi, di spiegare ciò che a tutti sembrava inspiegabile[54].

La loro caratteristica particolare era la fiducia in sé, fino a sembrare presunzione, ma che gli permetteva di non scoraggiarsi di fronte alle difficoltà. Oltre a ciò, l'investigatore del giallo tradizionale non era mai banale. Si trattava di un personaggio colto e raffinato con certe sue "manie" che servivano a sottolineare la sua originalità ed

[50] M, Carlotto, *La verità dell'Alligatore*, Edizioni e/o, Roma, 2005, p. 111.
[51] G. Carofiglio, *Ragionevoli dubbi*, Sallerio editore, Palermo, 2006, p. 88.
[52] A. Gramsci cit. da: L. Rambelli, op. cit., p. 62.
[53] U. Eco, *Apocalittici e integrati,* op. cit., p. 229.
[54] E. Sormano, *Il romanzo giallo e i suoi meccanismi*, Paravia, Torino, 1979, p. 28.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

a umanizzarlo. Ed era proprio questa mania che lo rendeva indimenticabile[55]. Il superuomo era indispensabile nel romanzo poliziesco per avere il meccanismo consolatorio, perché permetteva di risolvere in maniera rapida e imprevedibile il dramma[56].

Gli investigatori *noir* non assomigliano più ai detective del giallo tradizionale, tuttavia questo non vuol dire che non incarnano più il mito di superman. Anche loro agiscono come superuomini giacché sono dotati della individuale capacità di distinguere il Bene dal Male e, quindi, si mettono sopra la legge comune rispettata e imposta dalle autorità[57]. Sono senza dubbio personaggi coraggiosi con una missione, non sempre disinteressata, ma innegabilmente a favore della società. Il detective *noir* rischia anche la propria incolumità al servizio del bene. Inoltre, quello che li distingue dai loro predecessori è il fatto di essere molto più realistici e verosimili, quindi anche più umani.

3.2.3.2 Il guerriero solitario

È importante ricordare che l'investigatore del genere nero può essere sia un indagatore privato, sia un poliziotto, un avvocato o un cittadino qualsiasi. Comunque, quello che avvicina ogni tipo di investigatore è, secondo Yves Reuter, il fatto che il detective *noir* è una figura solitaria in quanto non è sottomessa al potere sociale. L'investigatore archetipico di questo genere è lontano da ogni istituzione di ordine sociale, ne mantiene le distanze o addirittura ci si trova in evidente conflitto, anche nei casi in cui ci appartiene. Pertanto, è un cosiddetto "lupo solitario"[58]. Esemplare sotto questo aspetto è Marco Buratti, detto l'Alligatore, descritto da Massimo Carlotto che dopo aver passato sette anni in prigione senza nessuna colpa, cerca di tenersi alla larga dai guai e dalla polizia: "Gli sbirri li evitavo come la peste: non avevamo nulla da dirci e ci stavamo sul culo a vicenda"[59]. Questa sua ripugnanza risulta dai ricordi amari che manterrà per tutta la sua vita: "È passato tanto tempo, ma intendo custodire per il resto della mia vita ostilità, ripugnanza e disprezzo verso la giustizia che mi ha condannato innocente"[60]. La sua solitudine è, quindi, la conseguenza della rottura con la società, giacché dai tempi della prigionia preferisce muoversi ai margini della società che l'ha respinto.

[55] Ivi.
[56] U. Eco, *Superman*…, op. cit., p. 68.
[57] Ibid., p. 112
[58] Y. Reuter, op. cit., pp. 46 – 48.
[59] M, Carlotto, *Nessuna cortesia all'uscita*, Edizioni e/o, Roma, 1999, p. 25.
[60] Ibid., p. 157.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Dall'altra parte, tra gli investigatori ci sono i poliziotti, dunque quelli che stanno all'interno del sistema dell'ordine pubblico. Tuttavia, anche loro nella maggior parte dei casi si trovano in posizione conflittuale con la linea generale dell'istituzione cui appartengono. Questa costatazione si può riferire a Sarti Antonio, il questurino bolognese creato da Loriano Macchiavelli che per arrivare alla scoperta del vero criminale di solito è costretto a contraddire agli ordini del suo superiore Raimondi Cesare, il famoso opportunista e carrierista, personaggio di cui l'unica preoccupazione è trovare una soluzione che soddisfi le autorità. Un simile disaccordo tocca al commissario Romeo, il protagonista di *Lupo mannaro* di Carlo Lucarelli che pur conoscendo i nominativi del serial killer, non riesce a provarlo davanti alla legge. Poi, quando si decide ad agire da solo, contro ogni ordine, viene sospeso dal servizio e prepensionato, a differenza del colpevole che rimane libero.

Comunque, è lecito segnalare che la loro solitudine non è incidentale. Anzi, essa concede ai detective maggiore libertà di azione e permette loro di mantenere autonomia e indipendenza[61]. Per questo lo stato solitario non si riferisce soltanto alla sfera professionale degli investigatori, ma riguarda alquanto spesso la vita privata. Il loro isolamento risulta dal fatto che tutti si dedicano interamente alle indagini non lasciando abbastanza spazio per la vita personale. La protagonista di *Rosa elettrica* di Giampaolo Simi è una donna sempre occupata che ha sacrificato tutto alla carriera. Anche il suo stile di vita è caratteristico delle persone solitarie, senza famiglie né obblighi:

> Io invece appartengo ai predatori del tramonto.
> Ne esistono varie sottospecie: giovani professionisti, donne in carriera, single, divorziati e coppie senza figli. Ci aggiriamo nei supermercati solo dopo le sette di sera. Preferiamo il cestino al carrello. Arriviamo alla cassa quando il parcheggio si è svuotato[62].

3.2.3.3 Onestà vs. legalità

Di seguito, è opportuno dire che lo stereotipico investigatore *noir* è innanzitutto assolutamente onesto. Egli si dedica alla lotta contro il Male, collaborando instancabilmente con la polizia oppure, come abbiamo visto, agendo contro le forze dell'ordine, se esse ostacolano il giungere alla verità. Così, ad esempio Sarti Antonio è una figura completamente incorruttibile e sincera. Si dice esplicitamente che il sergente

[61] Y. Reuter, op. cit., pp. 46 – 48.
[62] G. Simi, op. cit., p. 15.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

soffra di una specie di "mania di voler arrivare in fondo alle idee, a ogni costo…"[63]. È un personaggio con le idee chiare, che difende sempre i più umili e bisognosi. Oreste Del Buono a proposito dichiara:

> (…) Sarti Antonio non è un antieroe, ma è un eroe, un puro eroe, uno dei pochi eroi rinvenibili attualmente allo stato puro nell'industria culturale. Fa, infatti, il poliziotto, pur non essendo mai d'accordo con l'operato della polizia […] Sarti Antonio, sergente, a forza di prendere ordini da Raimondi Cesare, ispettore capo, a forza di lottare per contrabbandare un minimo di difesa della giustizia, della verità, dell'umanità, attraverso e nonostante l'operato della polizia di cui fa parte, è diventato colitico[64].

La stessa virtù distingue Guido Guerrieri. L'avvocato accetta volentieri i casi disperati, destinati ad una cattiva fine, che tutti gli altri legali hanno rifiutato. In *Ad occhi chiusi* decide di aiutare una ragazza che è in relazione con una figura di spicco della città di Bari. La donna accusa l'uomo di maltrattamenti e violenza privata aggravata, ma vista la posizione sociale del suo compagno e il suo stato mentale – depressione e disturbi alimentari nel passato, nessun avvocato voleva accettare l'incarico. Guido, invece, pur essendo ben consapevole dei guai in cui entra coinvolgendosi nella faccenda, non si scoraggia:

> È una pazzia. Ne usciremo con le ossa rotte. Tu e soprattutto io. Tutto perché da ragazzino leggevo i fumetti di Tex Willer e adesso non sono capace di tirarmi indietro quando sarebbe la cosa più intelligente da fare. Come in questo caso appunto. Come hanno fatto i miei pragmatici colleghi[65].

Guido accetta l'incarico giacché vuole salvare le persone innocenti, come in un altro caso descritto in *Testimone inconsapevole*. Questa volta il suo cliente diventa un extracomunitario accusato di omicidio di un bambino, privo di alcuna possibilità di difendersi. Però, l'avvocato Guerrieri si assume il compito anche senza pagamento soltanto perché crede all'innocenza del suo cliente.

Di seguito, anche Marco Buratti detto l'Alligatore è un personaggio sincero e onesto, benché abbia l'esperienza della prigione:

> Tra un pensiero e l'altro si affacciava una sorta di eccitazione figlia della mia solita smania di voler arrivare alla verità sempre e comunque. I penalisti per cui lavoravo mi definivano un

[63] L. Macchiavelli, *Sarti Antonio: un diavolo per capello*, Einaudi, Torino, 2008, p. 180.
[64] O. Del Buono, «Postfazione» in L. Macchiavelli, *Sui colli all'alba*, Einaudi, Torino, 2005, p. 225
[65] G. Carofiglio, *Ad occhi chiusi*, Sallerio editore, Palermo, 2003, p. 40.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

crociato, quel tipo di investigatore privato che si butta a capofitto nelle indagini o perché non ha niente da perdere o perché non ci sta del tutto con la testa[66].

È stato vittima di un errore giudiziario, comunque non essendo un delinquente e non stando da nessuna delle parti, ha cominciato a svolgere una funzione di paciere e mediatore in carcere ossia si impegnava nel ritrovare il consenso tra varie cosche e criminali. Dopo la liberazione, continua a esercitare questo tipo di professione di una sorta di investigatore privato, mantenendo la fama della persona neutra che vuole scoprire la verità ad ogni costo. E quando ci arriva, sente un piacere quasi carnale: "Mi fai paura quando sei così (…) sembri un pazzo. Sei l'unico che conosco che gode quando arriva il momento della verità…"[67].

In seguito, la mania di raggiungere la verità può trasformarsi in una fissazione che appanna la vista e impedisce di pensare in maniera logica. Questo succede al commissario Romeo che vuole catturare Lupo Mannaro ad ogni costo. L'agente col passare del tempo non è più capace di svolgere il suo lavoro regolare, ma continua ad aspettare davanti alla casa dell'ingegnere in cerca di qualche mossa falsa:

- Mi bastano due giorni, due giorni soli. Bastano due giorni senza mandarlo a lavorare e l'ingegnere crolla, te lo dico io. L'ha sepolta in cantina e non esce per paura che io mi ci infili dentro. Così sta chiuso in casa e crolla.
- E se non crolla? Se dura una settimana, due, tre? Che fai?
- Prendo le ferie. Mi metto in aspettativa e ci sto anche un anno qui, sotto casa sua[68].

Tuttavia, l'onestà dell'indagatore non dovrebbe essere equivocata con la legalità del suo comportamento giacché per quanto riguarda i metodi con cui agiscono gli investigatori, bisogna assolutamente distinguere tra la giustizia e la legge. Come si è visto, non si può rinnegare la sincerità e la continua ricerca della verità agli investigatori, però, i loro procedimenti spesso non coincidono per niente con il sistema legale. A questo proposito occorre ricordare che l'investigatore del nuovo *noir* italiano è un personaggio molto vicino alla tradizione della *hard-boiled school*, il nome del quale designa proprio l'atteggiamento del detective: tipo duro, rozzo, aggressivo che si coinvolge facilmente agli scontri fisici. Si può dire, dietro Reuter che "i suoi metodi sono più legati al fisico che razionali"[69] e, di conseguenza, è un comportamento molto

[66] M. Carlotto, *Nessuna cortesia all'uscita*, op. cit., pp. 87 – 88.
[67] M. Carlotto, *Il mistero di mangiabarche*, Edizioni e/o, Roma, 1997, p. 228.
[68] C. Lucarelli, *Lupo mannaro*, op. cit., p. 76.
[69] Y. Reuter, op. cit., p. 47.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

vicino a quello dei criminali. Come si è detto, i detective vogliono scoprire la verità ad ogni costo e, quindi, anche violando le regole, se quelle lo ostacolano. Ballet a proposito del personaggio nero dice:

> I suoi rapporti con la legge sono ambigui, cerca di farla rispettare a vantaggio dei clienti, ma non ne rispetta egli stesso le regole. Non è un vero *outlaw* né un vero *inlaw*. (…) A metà strada tra la polizia e i gangster, vive nell'ambiente della malavita che gli fornisce le prede, sia provvisori alleati che clienti temporanei[70].

Il detective sta, dunque, all'incrocio tra il mondo regolare e quello illegale, attingendo ad ambedue le realtà. Come l'Alligatore di cui si dice: "Marco ha un metodo di lavoro tutto suo… I clienti, durante l'indagine si lamentano – lo so per esperienza – ma poi, alla fine, sono sempre soddisfatti…"[71]. Però, anche gli agenti della polizia, quindi quelli che dovrebbero essere concordi al diritto, spesso trasgrediscono i limiti concessigli dalla legge. È il caso di Marco Coliandro:

> Vede, sovrintendente, io sono convinto, fermamente convinto, che lei sia un coglione. Un bravo ragazzo, onesto, ma ottuso, *maronna d' o Carmine*, ottuso… completamente inadatto al lavoro che svolge, per il quale, sovrintendente, possiede una sola qualità: la prepotenza. Quando si è così, dove si mettono le mani si fa un guaio[72].

Il fatto che gli investigatori *noir* frequentemente oscillando tra questi due mondi, la delinquenza e i cittadini onesti, significa anche che conoscono il linguaggio dei malavitosi e riescono con maggiore efficienza ad infiltrarsi nel loro ambiente e a risolvere i casi.

Visto tutto ciò, è lecito chiedersi se l'investigatore sia un personaggio positivo o negativo. Non è una questione facile, dato che la letteratura *noir* vuole proprio abolire i confini tra il Bene e il Male. Per il fatto di essere coinvolto nei vari conflitti, l'investigatore risulta una figura ambigua, che assomiglia sotto alcuni punti di vista proprio all'antieroe. Si può addirittura dire, citando Yves Reuters, che è più prossimo agli assassini che ai membri della società borghese[73]. Comunque, senz'altro è lecito costatare che benché egli utilizzi la violenza e ogni tanto abbia gli stessi identici metodi del criminale, non si può negare che egli lo fa allo scopo di raggiungere il Bene. Invece, i rappresentanti dell'ordine pubblico sovente assumono un aspetto poco rassicurante,

[70] R. Ballet, «Una parodia di rapporti equivoci», AA. VV., *La trama del delitto…*, op. cit., p. 175
[71] M. Carlotto, *Il mistero di mangiabarche*, op. cit., p. 133.
[72] C. Lucarelli, *Falange armata*, in: C. Lucarelli, *L'ispettore Coliandro*, Einaudi, Torino, 2009, p. 177.
[73] Y. Reuter, op. cit., pp. 46 – 47.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

perché si accontentano delle soluzioni più facili, utilizzano la sopraffazione o sono corrotti. Dunque, nel caso del genere *noir* di solito è la polizia che svolge il ruolo dell'antagonista e il detective sta dalla parte giusta, perché combatte per la verità e la rettitudine. In questa maniera la narrativa nera vuole evidentemente denunciare il crollo della legge, in quanto la lotta tra Bene e Male ha il carattere puramente legale. Di conseguenza, la specificità del *noir* che lo differenzia dal giallo classico, sta nel mettere in dubbio la legislazione che non difende più i cittadini. Anzi, ostacola perfino la ricostruzione dell'ordine e la restituzione dell'armonia sociale.

Successivamente, è lecito segnalare un'altra conseguenza di quella gamma di cambiamenti introdotti dalla narrativa nera. Siccome l'investigatore deve misurarsi con tutto il mondo per raggiungere la giustizia, egli è costretto non di rado a ricorrere a metodi violenti. A questo fatto è legata un'altra particolarità del genere nero che lo distingue dal romanzo-enigma. Tzvetan Todorov nota questo contrasto ritenendo che nel giallo tradizionale:

> (…) i personaggi principali, il *detective* e il suo amico, il narratore, godevano dell'immunità, niente poteva loro accadere. Nel romanzo nero la situazione è capovolta: tutto è possibile, il *detective* rischia l'incolumità, se non la vita[74].

Quindi, l'investigatore del genere *noir* viene contrapposto al cosiddetto "detective da poltrona"[75] che non si immischiava mai nelle azioni di violenza. Invece il nuovo indagatore non soltanto utilizza gli stessi mezzi dei criminali, ma di conseguenza è costretto a subire anche gli effetti di ciò. Il genere nero non garantisce al protagonista l'incolumità, ma le sue vicende sono costantemente legate a un certo rischio. Esemplare per questa caratteristica può essere il Gorilla, protagonista il cui fisico dimostra indubbiamente di che tipo di professione si occupa:

> Le cicatrici mi segnano come i cerchi di un albero, me le ricordo tutte, per nome e cognome. Sbrego sulla coscia sinistra, estate '94, omino con rasoio fine Ottocento: non gli avevo guardato le mani. Pezzo di carne mancante all'avambraccio destro: ottobre '93, microcefalo con rampino da macellaio. Nocche frantumate: ruota di macchina nell'inverno '91. Praticamente ero agli inizi, non avevo ancora imparato a scansare i guai. Non che sia diventato molto più furbo, adesso[76].

[74] T. Todorov, «Tipologia del romanzo poliziesco», AA. VV., *La trama del delitto…*, op. cit., p. 158
[75] Y. Reuter, op. cit., p. 47.
[76] S. Dazieri, *La cura del Gorilla*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 12 – 13.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

3.2.3.4 La debolezza dell'eroe

Secondo Yves Reuter il confronto fisico è fondamentale per il romanzo *noir* in quanto il rischiare la vita da parte dell'investigatore è essenziale e funzionale per la storia. Proprio per questo motivo il corpo e il fisico sono onnipresenti nelle pagine dei romanzi neri[77]. Tuttavia, la fisicità costituisce di solito un certo limite dell'investigatore, una sua debolezza. Così, il commissario Romeo soffre di insonnia cronica, il disturbo che condivide con la maggior parte degli investigatori. L'Alligatore, invece, è un alcolizzato. Molto frequentemente utilizza anche una specie di frase fatta che collega le due attività della sua vita e che ormai è diventata un motto e una scusa del suo vizio: "puoi togliere il blues dall'alcol ma non l'alcol dal blues"[78]. Di seguito, il sergente Sarti Antonio, creato da Loriano Macchiavelli è affetto da colite, una malattia piuttosto vergognosa. Il questurino soffre costantemente di mal di pancia per cui è obbligato ad andare al bagno, indipendentemente dalle circostanze:

> Sarti Antonio conosce ormai tutti i gabinetti dei locali pubblici della città e dintorni, e i baristi conoscono ormai le abitudini di Sarti Antonio. Le cose si svolgono così: Sarti entra, va diretto al gabinetto. Il barista conta fino a trenta poi mette in macchina il caffè. Quando il caffè è in tazzina, arriva Sarti Antonio che brontola: «Non è ora che cambiate quell'asciugamani?» Beve il suo caffè, paga ed esce. Sempre così[79].

Di seguito, la debolezza dei protagonisti *noir* può riguardare anche la sensibilità alla bellezza femminile, a differenza del personaggio *hard-boiled* che dimostrava piuttosto la sua durezza anche nei rapporti con le donne: di solito era maschilista, disprezzava le femmine o le trattava con prepotenza. Invece l'eroe del nuovo *noir* italiano risulta spesso ingenuo e incapace proprio perché preso dall'amore. L'avvocato Guerrieri ad esempio si innamora della moglie di un suo cliente in *Ragionevoli dubbi.* Il legale ha dei dilemmi morali, ma questo non lo sottrae dalla relazione alquanto problematica:

> Mi chiedevo che cosa avrei detto se qualcuno mi avesse raccontato una storia come quella, e mi avesse chiesto un giudizio. Voglio dire: un giudizio su un avvocato che si fosse scopato la moglie di un suo cliente detenuto.
> Avrei detto che quell'avvocato era una merda umana.
> Una parte di me cercava delle giustificazioni per quello che era successo; e ne trovava anche qualcuna, ma nel complesso il mio pubblico ministero interno stava stravincendo quel

[77] Y. Reuter, op. cit. p. 40.
[78] M. Carlotto, *La verità dell'Alligatore*, op. cit., p. 10.
[79] L. Macchiavelli, *Sui colli all'alba*, op. cit., p. 120.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

processo. Vinceva così bene che mi veniva da chiedergli dove cazzo fosse andato la sera prima quando c'era davvero bisogno di lui[80].

Siccome la maggior parte degli investigatori dei romanzi neri sono personaggi seriali, le loro debolezze o i loro vizi permettono ai lettori di riconoscerli[81]. Per questo ogni detective è dotato di un repertorio di particolarità e sono proprio il riconoscimento dei bizzarri difetti a provocare il piacere del lettore. Come osserva Umberto Eco, nel caso dei romanzi con personaggi seriali, di solito si può chiaramente vedere un certo schema della narrazione che non subisce grandi differenze: la trama procede dal delitto alla scoperta del colpevole (o meno) seguendo lo sviluppo dell'indagine del detective. Poiché quest'ordine in gran parte è prevedibile, lo scrittore introduce una serie di connotazioni, caratteristiche particolari che diventano essenziali per la piacevolezza della lettura. Si tratta di certe abitudini che permettono al lettore di ritrovare in tale personaggio un suo vecchio amico. Così, i frammenti in cui il personaggio compie i suoi gesti consueti diventano immediatamente i "punti-forza" del racconto, più amati perché ricorrenti. Pertanto nei romanzi *noir* che hanno il detective nella posizione centrale, non si tratta esclusivamente di scoprire il colpevole, ma di seguire proprio questi comportamenti "topici" dei personaggi preferiti[82]. Dall'altra parte, comunque, si può costatare che le debolezze servono per banalizzare i personaggi. Attraverso la descrizione dei loro difetti, si vuole limitare gli eroi al loro aspetto esclusivamente umano e quotidiano. Così, gli scrittori rompono con lo schema dell'investigatore-supereroe, protagonista infallibile e perfetto, senza alcuna macchia. In questa maniera, gli indagatori *noir*, a differenza dei detective del giallo-enigma, sono diventati persone comuni, lontani dalle vecchie figure eccezionali, per cui anche più realistici e verosimili.

3.2.3.5 La spalla

In un romanzo poliziesco tradizionale c'era uno schema rigido dei personaggi che prevedeva di solito nel primo piano una coppia dei personaggi costituita dal protagonista ovvero l'investigatore e una figura che lo accompagnava. L'aiutante del detective veniva chiamato "la spalla", perché assisteva il detective nelle investigazioni, era, quindi, complementare all'investigatore. La sua funzione cardinale nel testo consisteva nel raccontare tutti i fatti e il ruolo della spalla è stato creato apposta per

[80] G. Carofiglio, *Ragionevoli dubbi*, op. cit., pp. 155-156.
[81] R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, op. cit., p. 217.
[82] U. Eco, *Apocalittici e integrati*, op. cit., pp. 249 – 253.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

poter spiegare al lettore certe difficoltà dell'investigazione. Siccome il detective come Hercule Poirot o Sherlock Holmes, comprendeva tutto al volo, non sarebbe stato verosimile se si spiegasse ad alta voce la successione dei fatti, per questo è stato ideato un altro personaggio che seguiva sempre il personaggio principale, ma non essendo dotato di capacità della ricostruzione logica basata su pochi indizi dati dall'autore, rappresentava nel testo il lettore curioso di sapere ogni dettaglio. Egli copriva il ruolo del cosiddetto "scemo di turno"[83], perché interpretava sempre gli indizi in modo sbagliato, dando così al detective la possibilità di correggerlo e spiegare in maniera corretta le vicende. Pertanto era messo nel romanzo per contrastare con l'investigatore, la sua presenza sottolineava la genialità del detective in quanto assistevano agli stessi eventi, ma soltanto uno di loro sapeva trarne le conclusioni giuste. Perciò il suo ruolo nel romanzo poliziesco tradizionale era quello mediatico fra l'intelligenza eccezionale dell'investigatore e quella media del lettore. Un'altra sua funzione consisteva nello scattare un lampo di genio dell'indagatore con un'osservazione banale e casuale. Di seguito, la narrazione condotta dal punto di vista di un personaggio di intelligenza mediocre, consentiva di celare alcuni dettagli per poi poterli comunicare soltanto nella scena finale[84].

Invece, nel caso della letteratura *noir* odierna la spalla non è più un protagonista frequente, anzi appare abbastanza di rado e il suo ruolo è cambiato rispetto a quello dei suoi predecessori. Prima di tutto, la spalla *noir* mantiene la posizione dell'antagonista del detective in quanto rappresenta le caratteristiche opposte rispetto all'investigatore, comunque questo assolutamente non vuol dire che il suo ruolo è sempre quello di "scemo di turno". Rosas, la spalla di Sarti Antonio costituisce il suo rovescio perché è un extraparlamentare che organizza le manifestazioni o partecipa agli scioperi, dove non di rado incontra proprio Sarti Antonio che sta dalla parte opposta, tra i rivali contro i quali i dimostranti vogliono lottare. L'individualismo di Rosas viene evidenziato pure dal suo aspetto fisico trascurato e bizzarro:

> Rosas indossa sandali scalcagnati anche in inverno, come un frate. Calzoni sgualciti, maglietta più sgualcita ancora e, quando è freddo, una giacca striminzita che gli sbandiera attorno al corpo magro. Con il brutto tempo a volte indossa un impermeabile che farebbe la

[83] V. Sklovskij, «La novella dei misteri», in: AA. VV., *La trama del delitto…*, op. cit., p. 26.
[84] L. Rambelli, «La demitizzazione italiana del romanzo giallo», in: AA. VV., *La trama del delitto…*, op. cit.,, pp. 227 – 228; V. Sklovskij, op. cit., pp. 26 – 27; G. Petronio, «Una premessa», in: AA. VV., *Il punto su*…, op. cit, p. 32; Y.Reuter, op. cit., p. 26.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> felicità di Peter Falk. Le lenti degli occhiali sono spesse come quelle di un microscopio e danno al suo viso affilato l'aria di una faina miope[85].

Tuttavia, l'eccezionalità della coppia Rosas – Sarti Antonio consiste nel fatto che proprio la spalla potrebbe tranquillamente svolgere la funzione del personaggio di primo piano, perché è lui che fa indirizzare i passi verso la pista giusta, invece l'autore decide di capovolgere lo schema usuale e spostare il vero scopritore al secondo piano. Qui il personaggio principale è un poliziotto, che però non riesce a trovare delle soluzioni logiche ed il protagonista che apparentemente è stato creato solamente per aiutarlo, in verità risulta una persona indispensabile per la trama, senza la quale non si riesce a decifrare il filo logico del reato: "È costume di Rosas buttare le frasi importanti con banalità, quasi con noncuranza, e Sarti Antonio è abituato a raccoglierle, a rimetterle assieme e a guardare il risultato"[86]. In effetti, in un certo senso sembrano rivali, perché instancabilmente si vogliono sconfiggere, comunque sono anche indispensabili l'uno all'altro: "(…) Rosas è una specie di specchio deformante per Sarti Antonio sergente: a Sarti Antonio sergente forse piacerebbe essere Rosas, se non fosse un eroe"[87].

Massimo Carlotto descrive un altro tipo di spalla che, però, svolge sempre la funzione antitetica con l'investigatore del primo piano. Si tratta di Beniamino Rossini, l'aiutante dell'Alligatore che lo assiste per svolgere tutte le sue indagini. Anche lui è un personaggio necessario per il detective perché è capace di svolgere funzioni che non riesce a compiere il protagonista principale. Siccome Marco Buratti non utilizza mai la violenza e cerca di intervenire solamente come intermediario, egli, essendo uno spietato malavitoso, costituisce una valvola di sicurezza per Alligatore. Comunque, anche i loro rapporti sono ambigui, in quanto da una parte Rossini ha un debito da pagare nei confronti di Marco Buratti per averlo salvato in prigione, e dall'altro lato è essenziale per l'Alligatore in quanto senza di lui il personaggio principale non uscirebbe vivo dalle sue avventure:

> Senza il suo aiuto non sarei mai stato in grado di risolvere la maggioranza dei casi. Solo che non potevo ammetterlo: ne avrebbe approfittato. Così io facevo finta di avventurarmi irresponsabilmente in casi difficili e pericolosi e lui di essere costretto a collaborare alle indagini. Un po' per amicizia e un po' perché in galera gli avevo salvato la vita. Me lo rinfacciava sempre ma entrambi sapevamo che quel debito l'aveva saldato già cento volte. In

[85] L. Macchiavelli, , *I sotterranei di Bologna*, Mondadori, Milano, 2009 p. 26.
[86] L. Macchiavelli, *Sarti Antonio: un diavolo per capello*, Einaudi, Torino, 2008, p. 85.
[87] O. Del Buono, op. cit., p. 227.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> realtà gli piaceva l'avventura pura e semplice. A cinquantatré anni era un malavitoso ricco e rispettato: poteva mettersi a riposo in qualunque momento ma questo l'avrebbe fatto sentire vecchio… e lui odiava anche la semplice idea di diventarlo[88].

I metodi di Rossini, all'opposto di quelli dell'Alligatore, sono assai crudeli. Egli ricorre alle minacce, ricatti e costringe gli altri a fare quello che vuole lui con forza e aggressione. La prepotenza e il maltrattamento degli altri provoca in lui uno strano e sadico piacere:

> Uscì dalla stanza e tornò stringendo tra le mani due grossi elenchi telefonici. Si tolse la giacca e la camicia, rimanendo a torso nudo. (…)
> Beniamino iniziò a canticchiare allegramente, tenendosi alle sue spalle: «*Crapa Pelada la fa i turtéi, ghe na da minga ai so fradei…*». Improvvisamente sollevò gli elenchi e li sbatté con forza sulla sua testa. BAM! Il rumore secco riempì la stanza e mi fece sobbalzare. Il medico legale incassò il colpo. «*… Ghe na dan minga a la Crapa Pelada…*». BAM! A ogni colpo sobbalzavo, sperando che fosse l'ultimo[89].

La sua disposizione all'aggressività viene messa in rilievo con una sua bizzarra abitudine. Ogni volta che uccide qualcuno, acquista un nuovo braccialetto che porta al polso sinistro: "Il vecchio gangster stava giocherellando con i braccialetti che portava al polso sinistro. I suoi scalpi. Ne avrebbe aggiunto un altro volentieri"[90]. Questo atteggiamento evidentemente mette in rilievo il contrasto tra l'Alligatore, paciere e Rossini, depravato delinquente.

Sandrone Dazieri crea un caso molto particolare della coppia detective-spalla. Il suo protagonista, Sandrone Dazieri detto il Gorilla, è un personaggio peculiare innanzitutto perché soffre della schizofrenia con sindrome da personalità multipla. Quindi, per quanto riguarda la sua funzione nel testo, egli ricopre tutti e due i ruoli, sia quello dell'investigatore sia quello della sua spalla e, quindi, sia il Socio sia Sandrone Dazieri sono figure di pari importanza. Le sue due personalità si integrano pienamente e sono anche indispensabili l'una all'altra per arrivare alla soluzione:

> Mi abituai presto alla presenza del mio Socio, ma mi servirono anni per accettarlo. Qualche volta mi inginocchiavo davanti allo specchio e cercavo di ficcarmi le dita nella testa per strapparlo fuori, per liberarmi di quel parasita che usava il mio corpo come fosse il proprio. Ma i momenti peggiori erano quando vedevo il mio Socio per quello che evidentemente era: un trucco per sopravvivere. Il mio Socio non esisteva davvero, ero io che diventavo lui

[88] M. Carlotto, *Il mistero di mangiabarche*, op. cit., p. 48.
[89] M. Carlotto, *La verità dell'Alligatore*, op. cit., p. 131.
[90] M. Carlotto, *Il maestro dei nodi*, op. cit., p. 105.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> quando la malattia prendeva il sopravvento. Ma il trucco funzionò. Sopravvissi. Sopravvivemmo tutti e due. E imparammo a nasconderci[91].

Il curioso protagonista sembra addirittura ispirato al mondo fumettistico, con cui il genere vive in visibile simbiosi, in quanto di solito i supereroi dei cartoni animati possiedono la duplice personalità e sono obbligati a nascondere una di esse agli altri membri della società.

Riepilogando, bisogna affermare che benché l'investigatore svolga il ruolo di minore importanza rispetto al criminale, che invece ha conquistato la prima posizione nel nuovo *noir* italiano, anche lui è una figura le cui caratteristiche distinguono la letteratura nera da altri tipi di narrativa di genere. Come abbiamo potuto vedere, il detective costituisce una perfetta opposizione del delinquente incarnando addirittura le caratteristiche contrarie: è onesto di natura, ma visto che ha smesso di essere un eccezionale superuomo, lotta contro l'ingiustizia come un personaggio verosimile e mediocre, per cui è impossibile prevedere il risultato dello scontro. Anzi, siccome il criminale rimane invincibile, possiamo osservare che l'indagatore è piuttosto destinato alla perdita sin dall'inizio. Di seguito, il detective *noir* volendo comunque arrivare alla verità, è costretto a diventare un personaggio ambiguo, che si muove tra la giustizia e la legalità, i valori che nelle storie nere sono nettamente distinti e si trovano addirittura dalle parti opposte della barricata. Ebbene, si può costatare che gli scrittori creando il protagonista, attingono evidentemente alla tradizione precedente, dotandolo di certe particolarità in comune per tutta la fascia degli indagatori letterari e cinematografici, comunque, parallelamente, gli autori vogliono infrangere certi schemi e rintracciare un nuovo tipo di eroe.

3.2.4 La vittima

Come si è detto finora, ci sono varie discordie tra i critici per quanto riguarda il personaggio il cui ruolo è dominante nel genere *noir*. Ci sono studiosi come Luigi Bernardi che affermano: "il noir è essenzialmente una storia raccontata dal punto di vista della vittima, è la disamina della sua lenta, inesorabile, caduta all'inferno"[92]. Anche Reuter crede che "La vittima è un personaggio essenziale del romanzo *noir* nel quale tutti rischiano la vita a ogni istante"[93]. Questo indica come tratto distintivo del

[91] S. Dazieri, *Il Karma del gorilla*, Mondadori, Milano, 2005, p. 47.
[92] E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, romanoir.it/pdf/Mondello_Il Neonoir.pdf, 2004.
[93] Y. Reuter, op. cit., p. 45.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

romanzo nero il fatto che ognuno può diventare la potenziale vittima, perché nel mondo *noir* le regole non funzionano e l'unica norma in vigore è quella della legge del più forte[94].

A differenza degli investigatori e dei delinquenti che sono dominati da personaggi maschili, potenti ed aggressivi, nel gruppo delle vittime invece la statistica è invertita. Quelli che vengono oppressi sono di solito personaggi passivi che non riescono ad opporsi a quelli attivi, quindi prevalgono le figure deboli dal punto di vista sia psichico che fisico, ossia donne, bambini, anziani o persone malate. Il bersaglio dei criminali sono le persone che non riescono a difendersi da sole, sottoposte alla insensata violenza dei più forti, come Ermanno, il giovane handicappato del racconto *Non ne uscirete vivi* di Alfredo Colitto della raccolta *Anime nere reloaded*. Il ragazzo è stato massacrato da un branco di ragazzi che giravano uno *snuff* film e il suo corpo abbandonato in una discarica:

> Ermanno ha le mani e piedi ridotti in poltiglia. Lo hanno picchiato solo lì, causandogli una sofferenza orribile, senza ledere nessun punto vitale. Poi, quando si sono stufati del gioco, gli hanno distrutto la testa. Forse con un bastone, forse a calci[95].

Il ragazzo inerme è stato ridotto a un giocattolo nelle mani dei suoi omicidi che l'hanno ammazzato in maniera assai crudele per vendicarsi su sua sorella, la loro insegnante di latino. I malavitosi hanno scelto proprio Ermanno in quanto infermo di mente e ingenuo, è stato una preda facile, comunque, evidentemente hanno voluto colpire il personaggio più forte ovvero la loro professoressa.

Nel testo soprammenzionato i delinquenti hanno attentamente scelto la vittima. Invece, frequentemente capita che le vittime siano casuali, si tratta, quindi, di persone che si sono trovate nel luogo e tempo sbagliati, il che è la conseguenza della violenza insensata dei criminali (Cfr. 3.2.2.3 Violenti senza motivo). Un ottimo esempio dell'imprevedibilità che tocca alle vittime costituisce il racconto di Andrea Camilleri intitolato *Troppi equivoci*, proveniente dalla raccolta *Crimini*. Bruno Costa, un tecnico di una società telefonica, un giorno viene mandato a controllare il telefono di Anna Zanchi. I due si piacciono subito e cominciano ad uscire insieme. Una sera vanno in un ristorante e durante la cena il cameriere chiede al telefono di un certo signor Zanchi. Siccome è il cognome della ragazza, i due per scherzo rispondono al telefono. Inebriati

[94] Ibid., p. 46.
[95] A. Colitto, *Non ne uscirete vivi*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 35.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

dall'innamoramento, non si rendono conto che del tutto fortuitamente si sono immischiati in un affare mafioso. I malavitosi, quando capiscono che a rispondere alla telefonata non è stata la persona che cercavano, vogliono ritrovare i due. Così, il sicario mafioso, l'Ingegnere, arriva a casa di Anna e la uccide brutalmente:

> *L'uomo ripiglia fiato guardandola. E dentro di lui sente la voce di Tony.*
> *- Sta a 'cura a 'un fari minchiate o suolito tuo.*
> *Ma è troppo tardi, la devastazione del volto di Anna lo eccita, non sa più trattenersi. Con una sorte di mugolio feroce, le strappa la camicetta, il reggiseno. Poi da una tasca dei pantaloni tira fuori un paio di guanti da chirurgo, li indossa con lentezza. Quindi dalla tasca posteriore estrae un coltello a serramanico.*
> *- Ora giochiamo al dottore*[96].

Ebbene, possiamo dire che le vittime da sole si trovano le disgrazie in maniera assolutamente inconscia. Come Clementina, ragazza di tredici anni, protagonista del racconto *Clem* di Carmen Iarrera che ha paura di tutto, ma continua a guardare e immaginarsi le vicende più crudeli:

> E lei li vedeva, i telegiornali, anche due al giorno. E li sentiva, questi pericoli dappertutto. E moriva di paura. E aveva paura di dormire al buio, e sobbalzava quando suonavano alla porta, e non si infilava in strade che non conosceva, e non rispondeva nemmeno quando le dicevano buongiorno, e non accettava caramelle nemmeno dalla bidella, ed era stufa di tutto questo, stufa di avere paura. Si vergognava di essere paurosa come una bambina piccola perché lei era una ragazzina grande e così cercava di liberarsi di questa sua paura guardando film e leggendo libri[97].

La ragazza continua a immaginarsi incubi progettandosi quello che potrebbe succedere, "sognava troppo a occhi aperti"[98]. Per uno di questi sogni, si porta disgrazia. Mentre viaggia in autobus, vede un gruppo di motociclisti chiaramente interessati a lei. Fra di loro non riconosce suo fratello e per il terrore, si infila in casa di un estraneo in speranza di trovare pace. E contrariamente ai suoi presentimenti, lo sconosciuto risulta proprio il pervertito di cui dovrebbe avere più paura.

3.2.4.1 La vittima innocente

Di seguito, è lecito parlare della caratteristica della letteratura *noir* elencata da Yves Reuter secondo il quale il genere racconta storie in cui la vittima può essere innocente

[96] A. Camilleri, *Troppi equivoci*, in: AA. VV. *Crimini*, op. cit. pp. 258 – 259.
[97] C. Iarrera, *Clem*, in: AA. VV., *Anime nere*, op. cit. p. 72.
[98] Ibid., p. 73.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

oppure coinvolta nella corruzione[99]. Ai protagonisti che sono contemporaneamente vittime e degenerati ossia figure che sono entrati da sole nella spirala del crimine, dedicherò in seguito un capitolo (3.2.5 Buono / cattivo?). Adesso vorrei soffermarmi su una galleria di personaggi innocenti, la cui vita viene trasformata in un incubo, perché sono ancora incontaminati. L'opera di Stefano Mazzaron intitolata *Ruggine* presenta le piccole ragazze che in maniera crudele vengono violentate e uccise dal dottor Boldrini, il loro medico. L'assassino sceglie quelle bambine proprio perché sono ancora intatte e pure:

> Il viso è un ovale privo di qualsiasi imperfezione, scevro di rughe e macchie, senza traccia alcuna di porri e brufoli e punti neri, la pelle è levigata come il petalo di un fiore selvatico. I capelli sono biondi e lisci, raccolti ai lati in due dolcissimi codini tenuti fermi da elastici color prugna. Gli occhi sono grandi e spauriti come quelli di un cagnolino di fronte ai fari di un camion[100].

In maniera esplicita si rileva che le ragazze sono per l'omicida come fiori che simboleggiano purezza, innocenza e verginità[101]. Di conseguenza, è ben evidente un enorme contrasto tra la loro purità e la depravazione dell'assassino:

> - Dimmi come ti chiami! Dimmi che mi ami! – sputa rabbioso mentre da dentro avverte l'impeto dell'orgasmo che sta per arrivare.
> *Su, da brava, dillo al dottore.*
> Si spinge dentro di lei con tutte le sue forze.
> *Te lo scandisco io.*
> Dentro.
> Fuori e ancora dentro.
> *Mar.*
> Fuori.
> *Ghe.*
> Dentro.
> *Ri.*
> Fuori.
> *Ta.*
> Sempre più dentro[102].

L'assassino abusando di loro, priva le bambine di tutte le loro virtù, sommergendole in disgusto e lerciume. Poi, dopo la morte, la loro innocenza sparisce per sempre e le ragazze diventano per l'omicida una cosa rivoltante e abominevole: "*Un fiore*

[99] Y. Reuter, op. cit., pp. 45 – 46.
[100] S. Massaron, *Ruggine*, op. cit., p. 92.
[101] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., p. 181.
[102] S. Massaron, *Ruggine*, op. cit., pp. 55 – 56.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

avvizzito", "*il fiore appassito*"[103]. Pertanto, nel mondo *noir* la purezza delle vittime attrae e stimola i rei a compiere i delitti sempre più crudeli, in conseguenza dei quali, il candore a contatto con la degenerazione si deprava irreversibilmente.

3.2.4.2 L'organismo biologico

Perciò, è lecito osservare che gli scrittori spesso decidono di trattare il corpo di una vittima esclusivamente come un organismo biologico. Sembra che riducano il corpo dei martiri, spoglio da ogni valore, a un contenitore di liquidi fisiologici: vomito, saliva, sangue, sperma o urina. Gli autori in questa maniera privano l'essere umano di ogni bellezza e nobiltà, volgendosi piuttosto alla parte repellente e abietta della nostra natura. Secondo Julia Kristeva in questa maniera si indicano i limiti della condizione vivente dell'uomo[104]:

> Come se la pelle, fragile contenente, non garantisse più l'integrità del "proprio" ma scorticata o trasparente, invisibile o tesa cadesse di fronte alla deiezione del contenuto. Urina, sangue, sperma, escrementi rassicurano un soggetto che manca di un suo "proprio"[105].

Esemplare per questa prospettiva può essere il racconto *Rispetto* di Niccolò Ammaniti (raccolta *Fango*). Gli invasori per punire la ragazza per aver colpito in testa uno di loro con una bottiglia, la feriscono gravemente, il che viene descritto con una minuziosità assai ripugnante:

> Uno afferra un ombrellone arrugginito e mezzo sfondato e glielo ficca in un occhio. Si infila perfettamente nell'orbita anche se ai lati spruzza pappa e sangue come in un dentifricio strizzato. (…) Allora esasperati le estirpiamo dalla testa l'ombrellone e glielo piantiamo nello stomaco. Molto sangue. Molto.[106]

Come vediamo, la morte della ragazza viene presentata senza abbellimenti, come un semplice processo biologico. L'essere umano viene ridotto in questa maniera soltanto alla sua parte fisica, diventa esclusivamente un organismo biologico privato della spiritualità.

Lo stesso diletto per la parte raccapricciante della natura umana traspare dal racconto *Sed efficiente malum* della antologia *Anime nere* di Giulio Leoni in cui si descrivono i ragazzi che hanno violentato e ucciso una ragazza e dopo vogliono bruciare la sua salma per cancellare le impronte digitali:

[103] Ibid., pp. 72, 169.
[104] J. Kristeva, op. cit., p. 5.
[105] Ibid., p. 60.
[106] N. Ammaniti, *Rispetto*, op. cit., p. 145.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> Non capisce che Moffè Maddalena è fatta di trenta chili di carne, ossa, tendini, sangue. E che per bruciarla ci vuole un forno crematorio, litri e litri di kerosene e per lo meno due ore di tempo tra le fiamme a ottocento gradi Celsius. (…) Lui tutto questo non lo sa, e mentre Moffè Maddalena sta ancora lì per terra a muoversi e scalciare come una lucertola senza testa, il Riccio tira fuori l'accendino e tenta di darle fuoco. Ma i vestiti di cotone non prendono, soltanto i capelli crepitano un po' e si raggrinziscono fumando, si appiccicano con qualche scintilla alla pelle della guancia, cancellano le ciglia degli occhi e le sopracciglia. (…) Certo che la piccola muove le labbra, sono gli spasmi della laringe che si chiude per il fumo e il calore. Moffè Maddalena non c'entra, è solo una reazione di autodifesa dell'organismo[107].

Come possiamo intendere, l'approccio biologico della narrazione annienta le emozioni. In questa maniera gli scrittori prendono le distanze dalla crudeltà dell'atto e la vittima viene ridotta alla sua corporeità, come se nel momento dell'omicidio smettesse di comparire come un essere umano e diventasse unicamente materia corporea.

3.2.4.3 Vittima – oggetto

Oltre all'approccio fisiologico, un'altra prospettiva dominante nella presentazione delle vittime nei romanzi *noir* che svolge funzioni simili all'ottica precedente, è quella di trattare il fisico in modo oggettualizzato. Questo orientamento è conforme con le parole di Andrzej Zybertowicz il quale in *Przemoc i poznanie* dichiara che la violenza "oggettualizza" un soggetto, perché l'utilizzo della violenza contro qualcuno equivale a trattarlo come un oggetto[108]. Vuol dire che per i carnefici le vittime vengono ridotte a semplici cose senza nessun pregio. Un ottimo esempio di questo punto di vista costituisce ancora una volta il racconto *Rispetto* di Niccolò Ammaniti. La narrazione è condotta dalla prospettiva dei delinquenti per cui è possibile intendere chiaramente dalle loro parole con quali disprezzo e noncuranza guardano le ragazze che alla fine uccideranno. Il vocabolario che utilizzano, è quello che serve a narrare il mondo delle cose: i teppisti quindi non trattano le vittime come se fossero esseri umani, individui che hanno gli stessi diritti, ma le ragazze costituiscono per loro piuttosto mezzi con i quali possono raggiungere i loro scopi ovvero la soddisfazione dei propri bisogni e il puro divertimento. Quando gli invasori riferiscono lo stupro di una delle ragazze, ella viene

[107] G. Leoni, *Sed efficiente malum,* op. cit. pp. 196 – 197.
[108] A. Zybertowicz, *Przemoc i poznanie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 1995, p. 48.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

paragonata a un sacco di calce[109]. Un'altra, invece, al punto estremo della sua vita gli fa pensare a un oggetto triviale – un dolce:

> Un attimo e la sua testa è fracassata. Fracassata sulla sabbia. La sua testa è aperta come un uovo di pasqua fatto di carne e di ossa e di capelli. La sorpresa cola giù sulla sabbia. Cervello. Molle molle[110].

I tragici atti vengono banalizzati, la morte diventa la semplice distruzione di un oggetto, piuttosto un guasto che non porta con sé gravi conseguenze. Dunque, nella scala di valori dei criminali le vittime non sono degne di alcuna stima e nelle loro mani si trasformano in un semplice giocattolo.

Un altro testo degno di attenzione è il racconto della medesima raccolta, *Fango (Vivere e morire al Prenestino)* che si caratterizza per la stessa ottica riduttiva. Il protagonista principale, Albertino, uccide per sbaglio Antonello, un corriere che trasportava la droga dall'Oriente, ma il suo omicidio per il malavitoso sembra un avvenimento di poco conto il che comprendiamo dalla descrizione semplicistica: "Il corpo senza vita di Antonello si afflosciò tra i suoi piedi come un sacco di patate"[111]. Allora, per evitare la vendetta della mafia, egli decide di sbarazzarsi del suo corpo. Per fare ciò, lo avvolge in un tappeto e così ottiene "una gigantesca omelette ripiena"[112]. Di seguito, porta la salma al fango che da anni viene trattata come immondizia e invece di seppellirla, semplicemente la butta via come se fosse una sorta di rifiuto: "Afferrò il cadavere. Lo infilò in un gigantesco frigo Indesit che affiorava dalla melma"[113]. Come vediamo, il frigorifero e i resti mortali vengono messi sullo stesso livello, come se non ci fosse nessuna differenza tra di loro: sono semplicemente due oggetti, uno accanto all'altro. La vittima dopo la morte per i carnefici diventa un'immondizia. Julia Kristeva lo spiega dicendo che il cadavere sconvolge l'identità perché è il più disgustoso dei rifiuti ed è un limite che invade tutto. Così il limite della natura umana diventa un oggetto, è, quindi, un apogeo dell'abiezione[114]. La salma non è degna di nessun rispetto e diventa una cosa, un oggetto rigettante e abominevole di cui uno deve semplicemente sbarazzarsi.

[109] N. Ammaniti, *Rispetto*, op. cit., p. 144.
[110] Ibid., p. 147.
[111] N. Ammaniti, *Fango (Vivere e morire al Prenestino),* in: N. Ammaniti, *Fango*, op. cit., p. 243.
[112] Ibid., p. 244.
[113] Ibid., p. 253.
[114] J. Kristeva, op. cit. pp. 5 – 6.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> Abbandonare un corpo accanto a un cassonetto dell'immondizia ha un significato preciso e nemmeno troppo complicato da comprendere: significa che chi lo ha portato lì, considera quel corpo qualcosa da buttare. Qualcosa, non solo di superfluo, ma anche di dannoso[115].

Comunque, il cadavere si trasforma in una cosa non soltanto agli occhi degli assassini. Anche i testimoni che vedono il corpo massacrato di un morto spesso non riescono a percepirlo come un essere umano:

> Rimase a fissare le cunette e le protuberanze che rigonfiano il telo, mentre una parte lontana e sommessa del suo cervello le metteva insieme come a ricomporre un puzzle: *quelli sono i piedi*, pensò in una sorta di cantilena sgomenta, *quelle sono le gambe, quello è il torso, quelle sono le braccia, quelle sono le spalle…*
> Sussultò.
> No, quella *non poteva* essere la testa.
> Era troppo piatta, troppo larga, troppo schiaccia –[116].

I bambini descritti nel frammento citato sopra, proveniente da *Ruggine* di Stefano Massaron, si scontrano con la morte per la prima volta, per cui non riescono a rilevare fino in fondo il significato di quello che hanno visto. Non sanno trovare collegamento tra la salma e la loro coetanea che conoscevano. Quando finalmente lo capiscono, l'avvenimento gli spaventa:

> - E io che ne so? Parlavano della morta.
> - Si chiamava Margherita, - si intromise la Cì, seria. Guardò Andrea come se volesse incenerirlo. – C'aveva un nome, animale. Proprio come me e te.
>
> (…) Per un paio di minuti nessuno parlò più. La Cì aveva colto nel segno: l'ammasso informe che tutti loro avevano visto coperto da quel lenzuolo insanguinato davanti al deposito di rottami, fino al giorno prima era stato *una bambina*… con un nome, un padre e una madre, un'amica del cuore, forse anche una bambola preferita. Questo rendeva le cose molto più difficili[117].

Quello che influisce fortemente sulla presenza dello sguardo oggettualizzante nei testi *noir*, è il fatto che gli autori appartengono alla generazione cresciuta nella cultura del consumismo. Gli scrittori sono abituati ad essere circondati continuamente da una massa di oggetti, per cui nei loro testi ricreano questo vuoto emotivo causato dall'abuso del consumismo. Pertanto, i noiristi modificano ogni parte del mondo presentato in una merce, anche i personaggi. Il corpo viene trattato esplicitamente come un prodotto che si può vendere o acquistare, una merce da cui si può ottenere qualche profitto.

[115] B. Garlaschelli, *Fotogrammi*, in: AA. VV., *Anime nere*, op. cit., p. 170
[116] S. Massaron, *Ruggine*, op. cit., p. 69.
[117] Ibid., p. 83.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

L'esempio del testo in cui la vittima viene ridotta a una merce costituisce il racconto *Caduta libera* di Marco Vallarino, *Anime nere reloaded*. Kristal, la protagonista principale è una giovane ragazza che prima era stata con un malavitoso albanese, ma commette un grave errore e un giorno, essendo ubriaca, lo tradisce. Il ragazzo non sopporta tale mancanza di rispetto e sequestra Kristal per farla diventare una schiava della mafia albanese. La ragazza viene rinchiusa in una casa di piacere estremo dove viene forzata a soddisfare tutte le più oscene voglie dei suoi clienti. Il ragazzo per piazzarla in quel posto, l'ha scambiata per altre ragazze, quindi Kristal è stata letteralmente venduta come se fosse una merce. La femmina non può decidere da sola del suo destino, è stata privata del libero arbitrio, dato che anche quando rischia la vita per scappare e rimane paralizzata, continua ad essere sottoposta alla volontà della mafia. Il suo corpo, pure sfigurato e infermo, continuerà a portare guadagno ai suoi sfruttatori.

Tuttavia, ci sono le vittime cui tale mercificazione del proprio corpo non dispiace. Ne *L'oscura immensità della morte* Silvano Contin per vendicarsi sul malavitoso che ha ucciso i suoi familiari, vuole privarlo a poco a poco da ogni cosa che gli è cara nella vita. Per umiliarlo, Silvano formula una proposta irrevocabile: costringe la moglie del malavitoso ad andare a letto. L'immoralità e la crudeltà di questa offerta è palese, invece la donna approva l'offerta senza troppa esitazione:

> Facevo pompini nel retro del negozio per arrotondare, e comunque non lo faccio solo per lui. (…) A 43 anni non sarei in grado di sopportare le conseguenze del suo arresto. Perderei tutto, casa, negozio, rispettabilità. Venire a letto con lei è veramente il male minore[118].

Come possiamo vedere, nell'universo *noir* dominato dalla violenza e dal potere fisico, le vittime vengono raffigurate come personaggi decisamente meno importanti rispetto sia al criminale sia all'investigatore. Si potrebbe dire addirittura che esse non sembrano esseri umani dotati di propria volontà in quanto non vengono ritratte come partecipanti attivi degli scontri. In ogni caso vengono rappresentati piuttosto come la parte passiva, coinvolta nel conflitto controvoglia e per sfortuna. Per questo motivo i noiristi proponendo varie prospettive di guardare i perseguitati, tra cui si trovano quella oggettualizzante, biologica e l'ottica dell'assoluta genuinità, ruotano costantemente intorno all'identico approccio di carattere fortemente limitativo e riduttivo.

[118] M. Carlotto, *L'oscura immensità della morte*, Edizioni e/o, Roma, 2004, p. 91.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

3.2.5 Buono / cattivo?

Finora abbiamo descritto i personaggi che possono essere contenuti inequivocabilmente in una delle tre categorie formulate all'inizio del capitolo. Invece, bisogna essere consapevoli che la caratteristica del genere *noir* sta nel fatto che esso abolisce facilmente le distinzioni sia tra il Male e il Bene sia tra i ruoli che svolgono i protagonisti. Quindi, le divisioni nette tra i personaggi positivi o negativi non sono più sufficienti. A questo proposito è lecito citare l'opinione di Paola Barbato che esalta il genere *noir* proprio per la capacità di esprimere perfettamente l'ambigua natura umana:

> Non credo alla bontà degli uomini. Non credo che questo sia il migliore dei mondi possibili e non tollero l'ipocrisia di cui si ammanta l'animo umano per distinguere a ogni costo i buoni dai cattivi, il bianco dal nero. Siamo tutti grigi, tutti potenziali santi, tutti potenziali mostri[119].

Il *noir* di solito descrive storie in cui il Bene e il Male non sono separati con un taglio deciso, ma si confondono. Per questa ragione anche le categorie dei personaggi vanno trasgredite e i tratti distintivi delle seguenti classi mischiati tra di loro, portando, di conseguenza, alla fondazione del terzo gruppo, a cui appartengono figure equivoche. Sovente il nuovo *noir* italiano narra le vicende di un protagonista mediocre che viene praticamente costretto dalle circostanze a trasformarsi in un delinquente. Massimo Carlotto offre un esempio molto palese di tale situazione ne *L'oscura immensità della morte* in cui descrive la storia di Silvano Contin, un uomo qualunque, che dopo l'omicidio di sua moglie e del figlio di otto anni, diventa un pericoloso sadico. A distanza di tanti anni dalla tragedia, la cattura del secondo colpevole che non è stato mai preso dalla polizia, diventa la sua ossessione:

> Potevo solo vivere con il mio dolore nella speranza che anche l'altro criminale venisse preso e punito. La sua cattura non avrebbe migliorato la mia esistenza ma almeno avrei pareggiato i conti e forse sarebbe scomparso il senso di smarrimento che, a volte, mi impediva di pensare con razionalità[120].

Quando finalmente lo ritrova, vuole vendicarsi e umiliarlo in maniera assai crudele. Per questo, prima costringe sua moglie a sottoporsi allo stupro, poi uccide entrambi i coniugi: "Il potere che avevo su quelle persone mi inebriava. Non c'erano limiti alle mie fantasie, appena immaginavo una richiesta che li facesse soffrire mi rendevo conto

[119] M. Testa, *Dizionario atipico del giallo 2009*, Cooper, Roma, 2009, p. 48.
[120] M. Carlotto, *L'oscura immensità della morte,* op. cit., p. 24.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

che potevo spingermi oltre"[121]. È un uomo distrutto dal dolore dopo la perdita della sua famiglia che non ha più niente da perdere perché la sua vita ormai non vale niente. Comunque, dopo il crudele delitto che compie, non pensa di aver trasgredito nessun confine tra il Bene e il Male e non sente alcun rimorso di coscienza. Invece Raffaello Beggiato, il delinquente che è stato imputato dell'omicidio dei familiari di Contin, non smette mai di pentirsi di aver ucciso due persone:

> E allora pensi a quanto sei stato stronzo a rovinarti in questo modo. E i ricordi ti impediscono di riposare. Ogni notte penso alla donna e al bambino. Non so davvero come ho potuto tirare il grilletto. Ma ormai è fatta e non posso fare nulla per loro. Mi dispiace tanto però[122].

Occorre, allora, chiedersi quale dei due uomini è personaggio malvagio? La risposta non è per niente facile in quanto sembra che il delinquente abbia più morale del cosiddetto "cittadino onesto", perché Raffaello non si libererà mai dai rimorsi di coscienza, invece Contin ha violato tutti i limiti senza provare nessuna emozione. Lo dimostra chiaramente il dialogo svolto tra Silvano e Raffaello:

> «Cosa si prova a diventare un assassino?».
> «Dimmelo tu».
> «Capisco uccidere Oreste, ma la sua donna che minchia c'entrava?».
> Le parole mi uscirono di getto. «Era complice, stava dalla sua parte. Si è fatta inculare pur di salvarlo».
> «Forse lo amava e basta».
> «Erano bestie. Come te».
> «Ma perché lo hai fatto?».
> «Giustizia».
> «Ah, sei un cazzo di giustiziere alla Charles Bronson».
> «Ho esercitato un mio diritto».
> «Ti rendi conto che sei un assassino?».
> «Tu sei un assassino. Io sono stato il boia»[123].

Come vediamo, alla fine la distinzione tra innocenti e colpevoli diventa offusca: Silvano è diventato un giustiziere che cerca di ricostruire l'ordine sociale da solo, un mostro impazzito che non pensa a niente fuorché alla vendetta, quindi da buono è diventato un personaggio assolutamente cattivo. Contrariamente succede con Raffaello: egli non sfuggirà mai dalla responsabilità dell'uccisione dei cari di Silvano e dai rimorsi

[121] Ibid., p. 88.
[122] Ibid., p. 32.
[123] Ibid., pp. 154 – 155.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

per avergli rovinato la vita. Per questo motivo si costituisce alla polizia al posto di Silvano e, a dispetto della verità, confessa di aver assassinato il suo vecchio complice:

> La verità era che Contin mi faceva pena. Ne avevo visti tanti di ergastolani impazzire di disperazione e lui era come loro. Condannato all'ergastolo del dolore. La colpa era tutta mia. (…) Contin non doveva finire in una cella. Nessuno lo avrebbe salvato. E poi ha tutto il diritto a una seconda possibilità. Quella che mi hanno sempre negato. Fuori può farcela. Può rendersi conto di essere un assassino e darsi una regolata. Pagare al posto suo è il mio modo di risarcirlo per il male che gli ho fatto[124].

Lo stesso movente di Silvano Contin, che una persona qualunque spinge a farsi giustizia da solo e, quindi, a diventare un omicida senza scrupoli, appare nel racconto di Alredo Colitto *Non ne uscirete vivi* (raccolta *Anime nere reloaded*) in cui i delinquenti hanno ucciso brutalmente il fratello diversamente abile di un'insegnante di latino. Quando la donna scopre che gli assassini sono i suoi alunni, cambia le convinzioni che l'avevano guidata per tutta la sua esistenza:

> Per tutta la vita ho cercato di restare in quella zona grigia dove non sei mai vittima né carnefice, ma sono sempre stata convinta, accecata dal moralismo cattolico nel quale sono cresciuta, che dovendo scegliere fosse più nobile subire il male che farlo[125].

Infine, la donna decide di uccidere i colpevoli, dunque trasgredisce il confine che dovrebbe rimanere invarcabile. Così, sia l'insegnante di latino sia Silvano Contin oltrepassano il limite che divide i buoni dai cattivi e possono essere annoverati tra i personaggi che secondo Yves Reuter sono tipici del genere *noir*. Tali protagonisti sono i cosiddetti *loser*, i perdenti[126] ovvero i personaggi che ormai non hanno nulla da perdere perché sono rimasti senza niente nella vita. Proprio per questo motivo, a loro avviso, le regole della società non li riguardano più, per cui si sentono autorizzati ad agire liberamente.

Capita anche che i personaggi onesti vengano coinvolti nella spirale del crimine controvoglia o addirittura senza rendersene conto. Il frequente motore di azione diventa una scommessa dalla quale i protagonisti non sanno liberarsi e, partecipando al patto, varcano la soglia del crimine. Questo avviene nel racconto *La scommessa* di Cinzia Tani (*Anime nere reloaded*). Cristiano, da bambino andava in vacanza con i suoi

[124] Ibid., pp. 162 – 163.
[125] A. Colitto, *Non ne uscirete vivi*, op. cit., p. 48.
[126] Y. Reuter, op. cit., p. 49.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

genitori a Viareggio. Lorenzo, uno dei suoi compagni, era ossessionato dalla mania di scommettere:

> Le scommesse di Lorenzo, che ce l'aveva con il mondo intero, finivano sempre con la sofferenza di qualcuno. E questo lo rendeva assolutamente felice. Solo in quel modo sentiva il nodo di collera che gli opprimeva lo stomaco sciogliersi e diffondersi come un liquido caldo nel suo corpo gelido[127].

A causa di uno di quei suoi crudeli patti, i ragazzi massacrano a morte un senzatetto. Questo atto di violenza in cui Cristiano è stato coinvolto forzatamente, ha scatenato in lui una volontà inafferrabile di aggressione:

> Era stato l'unico a risentire dell'omicidio del barbone. (…) Si era spalancata la porta, una porta proibita. Dagli incubi, in cui la scena si ripeteva senza variazioni in tutti i particolari, si svegliava eccitato[128].

Anche il protagonista del racconto *Asfalto* di Andrea G. Colombo proveniente dalla stessa raccolta, è stato costretto a partecipare in una scommessa fatale. Essendo membro della squadra che costruisce le strade, lavora di notte in un posto isolato. Da altri dipendenti, persone prepotenti, egli è costretto a partecipare a un accordo letale: uno di loro deve attraversare la strada di corsa davanti a una macchina che corre a tutta velocità. La scommessa provoca un grave incidente in cui muoiono due persone e il protagonista principale si sente responsabile per aver partecipato indirettamente alla tragedia:

> C'ero dentro anch'io. *Tutti sulla stessa barca*, adesso era chiaro. Sentii in bocca il sapore della bile, uno spasmo mi rovesciò lo stomaco. Fui in ginocchio sull'asfalto, a pregare che finisse, *Signore onnipotente*, credevo di sentire qualcosa lacerarsi dentro, temevo di vomitare sangue. Alla fine, sputai saliva acida, mi asciugai le lacrime dagli occhi[129].

La squadra, indifferente alle grida del protagonista, vuole sotterrare le due vittime e l'unico che sappia azionare la ruspa è proprio il personaggio principale. Così, minacciato di essere ammazzato, è obbligato a seppellire le due vittime, sebbene una viva ancora. Di conseguenza, l'evento a cui ha partecipato quasi casualmente, cambia tutta la sua vita e non riuscirà mai a liberarsi dalla colpa. Come vediamo, le storie *noir* non sono assolutamente rassicuranti giacché mostrano una certa imprevedibile

[127] C. Tani, *La scommessa*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 13.
[128] Ibid., p. 17.
[129] A. G. Colombo, *Asfalto* in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 131.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

potenzialità del Male insito nella natura umana. In questa maniera dimostrano che sovente non sono i deviati a compiere i delitti, ma questa sorte può spettare a tutti noi. Ebbene, esprime una forma di fatalismo della natura dell'uomo che in un batter d'occhio, anche inconsciamente, può varcare il confine del crimine.

Ricapitolando, bisogna rilevare che i personaggi *noir* da una parte sono schematici, convenzionali e per questo motivo facilmente divisibili in tre gruppi coerenti: criminali, detective e vittime, le cui caratteristiche si possono facilmente enumerare. Dall'altro lato però, gli scrittori vogliono abolire i limiti e rendere impossibile la chiusura dei personaggi entro semplici schemi. Comunque, è lecito osservare che anche i protagonisti ambigui, che si trovano sospesi tra due mondi, non essendo né evidentemente buoni né indiscutibilmente cattivi, formano una certa categoria ben delimitata. Pertanto, anche loro costruiscono un certo cliché caratteristico per il genere *noir*.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

3.3 La tematica

L'elemento sostanziale di un genere letterario costituisce il tema che in ogni singola opera costituisce un'attualizzazione di motivi distintivi per un dato genere[1]. Se la materia nella letteratura nera sembra essere il mondo pieno di criminalità e violenza, bisogna sottolineare che il suo messaggio va molto oltre la banale rappresentazione delle atrocità. Il reato intorno al quale ruota la letteratura *noir* costituisce un pretesto per parlare dei problemi della società. I critici letterari concordano nell'opinione che:

> Il delitto dunque metafora a dire la condizione dell'uomo nel mondo di oggi; e l'indagine intorno al delitto metafora a dire il viaggio dell'uomo in questo mondo di tenebra, a prenderne coscienza, a cercare, se ci riesce, di fare giustizia, a scoprirvi, se ancora vi sono, valori positivi[2].

Le opere nere sono quindi "geroglifici della vita sociale contemporanea"[3] ed esprimono la prevalente atmosfera ansiosa, tipica del mondo d'oggi. Il clima della contemporaneità è decisamente perturbante, perché carico di fenomeni minacciosi e maligni, prodotti dalla società moderna, che sono riaffiorati invece di restare nascosti[4]. Per questo motivo più generi contemporanei, tra cui anche il nuovo *noir* italiano, si sentono autorizzati a rappresentare il lato inquietante della realtà. Carla Benedetti dichiara a proposito:

> Per la prima volta la specie umana fa i conti con la possibilità di scomparire a breve termine, trascinando nella sua agonia specie viventi. Gli scienziati prevedono un collasso del pianeta di qui a un secolo per surriscaldamento, sovrappopolazione, epidemie, esaurirsi delle risorse naturali, guerre per appropriarsi del poco che resterà, finché resterà – a meno che non si inverta la rotta, da subito. È una condizione, drammatica e nello stesso tempo assolutamente nuova, che nessun'altra epoca storica ha mai dovuto fronteggiare prima d'ora[5].

Per questa ragione la letteratura contemporanea, il nuovo *noir* italiano compreso, deve misurarsi con l'incombente "fine dell'uomo"[6], sia in senso letterale sia in quello

---

[1] AA. VV., *Słownik terminów literackich*, a cura di: Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, 2002, p. 577.
[2] G. Petronio, *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti Editrice, Roma, 2000, p. 119.
[3] D. Kellner cit. da F. Carmagnola, T. Pievani, *Pulp times: immagini del tempo nel cinema d'oggi,* Maltelmi, Roma, 2003, p. 26.
[4] L'aggettivo "perturbante" usato secondo la teoria di S. Freud, cit. da: U. Eco, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Borgaro Torinese, 2007, p. 311. Al carattere perturbante di alcune opere contemporanee rivolge l'attenzione Wu Ming in *New Italian Epic*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 112 – 114.
[5] C. Benedetti, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Editori Laterza, Bari, 2011, p. 3.
[6] Ibid., p. 4.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

metaforico, percepito come declino dell'umanità e la imminente trasformazione degli esseri umani in bestie, favorita dalla società odierna. Funzione simile della letteratura contemporanea vede Wu Ming che indaga sulle opere appartenenti a *New Italian Epic*. L'etichetta da lui individuata, indica le narrazioni che sono epiche in quanto fanno i conti con la irrequieta storia d'Italia e quella mondiale:

> Queste narrazioni sono *epiche* perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso[7].

Tra i tratti principali del *NIE* si identificano: l'impegno etico nei confronti dello scrivere, il senso di necessità politica, storie con un forte valore allegorico ed esplicita preoccupazione per la perdita del futuro[8]. Sotto questo punto di vista possiamo constatare che il nuovo *noir* italiano indubbiamente fa parte del nuovo fenomeno in quanto è uno spettacolo che mette in scena ciò di cui ha paura la società, l'ordine minacciato dall'esterno e instabile al suo interno. Esso permette di osservare attentamente l'uomo costretto a vivere in mezzo alla collettività opprimente nel periodo della crisi dell'umanità. Per questa ragione, il *noir* viene inteso come uno strumento adatto a formulare la denuncia sociale, come "virus nel corpo sano della letteratura, autorizzato a parlare male della società in cui si sviluppava"[9]. Tuttavia, è lecito mettere in rilievo il fatto che i noiristi contemporanei, a differenza dei famosi giallisti del passato tra cui Leonardo Sciascia, offrono una descrizione esplicita e diretta dei problemi che vogliono toccare, non nascosta da un velo di allusioni e di oscurità. Oggi gli scrittori del *noir* assomigliano piuttosto a dei cronisti in quanto rinunciano alla maniera metaforica di narrare le vicende criminali e utilizzano lo stile giornalistico, diretto e letterale, trattando i loro romanzi come se fossero reportage. Però, quali problemi di carattere sociale e politico emergono dal nuovo *noir* italiano? Nelle pagine successive si troverà una selezione dei temi, formata a base degli elementi come fatti ricorrenti nella letteratura nera contemporanea e che possono essere rappresentativi per l'intero genere letterario.

[7] Wu Ming, *New Italian Epic,* op. cit., p. 14.
[8] Ibid., pp. 108-109.
[9] L. Macchiavelli cit. da Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit., p. 20.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

3.3.1 La società criminale

Il genere nero parte dal presupposto che la società contemporanea è pervasa dalla violenza a tal punto che non prevede alcun tentativo di restaurare l'ordine sociale[10]. L'immagine che il nuovo *noir* italiano propone è quella della collettività che trascina l'individuo verso il basso, lo incita a compiere il male, e una singola persona non riesce a opporvisi. Giovanni Cesareo nel suo articolo riguardante la letteratura nera, nella società vede perfino una forza letale che rende gli individui sempre peggiori:

> È l'inesorabile cogenza corruttrice e distruttrice della società occidentale capitalistica che genera mostri nelle sue metropoli perché ha dato luogo a terribili mutazioni genetiche. In questo inferno moderno e laico, non è l'individuo che aggredisce la società e trasgredisce la norma, ma è la società che aggredisce l'uomo e lo riduce a immergersi nel «low and dirty» (la legge del denaro e del valore di scambio, dice marxianamente Kemp) per far fuori gli altri o morire[11].

Questa cattiva condizione dell'uomo nel mondo contemporaneo è illustrata dal personaggio del racconto *Patto di sangue* di Giancarlo Narciso (antologia *Anime nere reloaded*). Claudio, il padre di Ricky, vive in miseria ma cerca con tutte le forze di mantenere il figlio e di non fargli mancare di niente anche a costo di lavorare sette giorni alla settimana fino a tardi. Eppure, un giorno gli assistenti sociali lo accusano di disinteressarsi di Ricky e invece di aiutarlo, scelgono la soluzione più facile ovvero gli tolgono il bambino:

> Sono venuti gli assistenti sociali, hanno parlato con lui, con me, e alla fine hanno concluso che quello che guadagno non è sufficiente per tutti e due. A questo punto, visto che secondo lo Stato io non guadagno abbastanza per mantenere mio figlio, lo Stato potrebbe anche darmi una mano, giusto?
> Nossignori, non in questo paese, dove la maggior parte di fondi pubblici destinati ai servizi sociali finisce nelle tasche degli scarafaggi seduti dietro una scrivania a grattarsi la pancia e a inventare nuovi modi di fregare il popolo. Come le carogne che per settimane hanno fatto di tutto per dimostrare che un figlio è un lusso che uno straccione come me non può permettersi[12].

Durante il processo giuridico, testimoniano lo psicologo, l'assistente sociale, il parroco, la maestra e la portinaia, e tutti rimproverano ingiustamente Claudio di trascurare il figlio. Di conseguenza, il bambino dopo essere stato rinchiuso in un

[10] Y. Reuter, *Il romanzo poliziesco*, Armando Editore, Roma, 1998, p. 48.
[11] G. Cesareo, «Sulle tracce di un filo nero», in: AA. VV., *I colori del nero*, a cura di: M. Fabbri, E. Resegotti, Ubulibri, Milano, 1989, p. 15.
[12] G. Narciso, *Patto di sangue*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, a cura di: A. D. Altieri, Mondadori, Milano, 2008, p. 364.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

collegio, cerca di scappare, ma per strada muore in un incidente. Dopo la scomparsa di Ricky, il genitore decide di vendicarsi su ciò che crede colpevole del suo dramma ossia sulla società che ha condotto il suo amato figlio alla tragica fine:

> Devo fare qualcosa di più. Qualcosa che gli faccia capire fino in fondo quanto hanno sbagliato, quanto mi hanno fatto soffrire. Perché io non sono vittima di un criminale isolato, di un deviato. Sono vittima della società. Sono stato perseguitato da funzionari dello Stato, uomini di legge, professionisti e membri del clero. E dagli onesti cittadini che hanno contribuito a fare approvare le leggi usate per togliermi mio figlio. Che hanno dato vita e potere ai mostri che mi hanno distrutto. Sono colpevoli. Tutti[13].

Ebbene, in questo mondo non c'è nessuna giustizia sociale, in quanto, come vediamo, la giustizia equivale piuttosto a giustiziare e a condannare i cittadini. Per questa ragione il padre si sente perfino autorizzato a punire la società che gli ha sottratto il figlio. Il regolamento della sua vendetta consiste nell'addestrare un suo successore, un ragazzo incontrato per strada a cui Claudio regala la sua pistola insegnandogli a non lasciarsi mai dominare dai prepotenti e di reagire con altrettanta brutalità alla violenza altrui. Così egli diventerà il suo erede e continuerà la sua battaglia anche dopo la morte di Claudio. Dunque, la caratteristica costante della società contemporanea denunciata dal *noir* è la violenza, inarrestabile e onnipresente. L'universo della letteratura nera è un mondo della prepotenza, in cui il più forte si impone e l'unico modo di vincere è diventare ancora più aggressivi e atroci.

3.3.2 La criminalità organizzata

Di seguito, la violenza è presente nel nuovo *noir* italiano anche in modo letterale. I noiristi denunciano la presenza della criminalità organizzata, tra cui il ruolo essenziale svolgono i tre gruppi tradizionalmente, secondo il mito, presenti nel paese a partire dal Quattrocento: Cosa nostra solitamente legata alla Sicilia, Camorra proveniente dalla Campania e 'Ndrangheta dalla Calabria. Nonostante ciò, gli autori descrivono l'esistenza delle tre organizzazioni anche in altre regioni, e in più segnalano la nascita di nuove associazioni a delinquere oppure l'insediamento di organizzazioni straniere. Ebbene i noiristi rappresentano la situazione che temeva Leonardo Sciascia mentre formulava la teoria della cosiddetta "linea della palma" ossia l'idea che la mafia non sarebbe per sempre rimasta confinata nel Sud del paese, ma analogamente alla vegetazione della palma che ogni anno si avvicina sempre più al Nord, pure le

[13] Ibid., p. 383.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

associazioni a delinquere avrebbero trionfato nei terreni che erano sembrati al riparo del pericolo[14]. Ora, a quanto pare, la profezia si è avverata e la mafia ha ormai dominato tutta la penisola, come ad esempio illustra Massimo Carlotto nella descrizione della mafia giunta a nord-est dell'Italia, luogo libero dall'impatto delle organizzazioni mafiose fino a poco tempo fa:

> Il Veneto ricco e pacioso, che fino ad allora aveva conosciuto una malavita abituata ad accontentarsi dello stretto necessario, era il posto giusto per impiantare una nuova organizzazione mafiosa. Rigidamente autoctona ma ben disposta a fare affari con tutti. (…) In pochi anni la banda aveva conquistato la supremazia in ogni campo del crimine: usura, sequestri di persona, rapine, furti, riciclaggio, prostituzione, racket e ovviamente traffico di droga. Chi aveva provato a opporsi era stato eliminato; gli altri si erano integrati o avevano formato piccole bande indipendenti che non davano fastidio a nessuno[15].

Gli scrittori sembrano preoccupati non esclusivamente della onnipresenza della mafia nel territorio italiano, ma sottolineano più volte la difficoltà ancora più grave: l'impossibilità di estirpare la mafia dal paese. I noiristi indagano frequentemente sul perché di questa tragica situazione e svelano i motivi e i metodi che governano il mondo della criminalità organizzata. A loro avviso una delle ragioni della sua persistenza sta nel fatto che le associazioni a delinquere possiedono una tradizione secolare che inseparabilmente annoda la storia dello Stato con quella della mafia. Giancarlo De Cataldo ricorda perfino il mito fondativo delle mafie:

> Cinquecento anni, perché, spiegava Turi, da tanto esiste la Cosa nostra. Da quando i tre nobili fratelli, Osso, Mastosso e Carcagnosso, uccisero in regolare duello il fratello del re di Spagna che gli aveva arricato offesa.
> - Ma quel fitusazzo con la corona li condannò a morte, e Osso, Mastosso e Carcagnosso furono costretti a darsi alla fuga. E Osso sbarcò alla Favignana e fondò quella che voi chiamate mafia… e Mastosso, a Napoli, quella che voi chiamate camorra, e Carcagnosso fece la prima 'ndrina di Calabria…[16]

Inoltre, si presenta spesso l'organizzazione interna della mafia che assomiglia a un meccanismo ben oliato, chiamato "il Sistema"[17]. Essa riesce a pervadere tutti gli ambienti e tutte le fasce d'età, coinvolgendo nelle azioni criminose anche i più giovani. Lo denuncia Giampaolo Simi in *Rosa elettrica* il cui protagonista, Cocìss, benché abbia soltanto diciotto anni, è il più spietato capozona ovvero responsabile di spaccio in un

[14] Cfr. L. Sciascia, *Il giorno della civetta*, Adelphi Edizioni, Milano, 1993, pp. 125 – 126.
[15] M. Carlotto, *Nessuna cortesia all'uscita*, Edizioni e/o, Roma, 1999, p. 13.
[16] G. De Cataldo, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino, 2002, p. 405.
[17] G. De Cataldo, *Fuoco!*, Edizioni Ambiente, Milano, 2007, p. 47.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

quartiere che Napoli conosca. In più, i gruppi criminali offrono alle sue reclute quello che non riesce a dare loro lo Stato che spesso si dimentica dei più poveri: una visione di un futuro prosperoso senza dover preoccuparsi del domani. Quelli che invece vengono aiutati dalla mafia, la sostengono fermamente garantendo la sua irremovibile posizione nella società italiana. Alfredo Colitto narra il suddetto fenomeno tra l'altro ne *Il candidato*. L'opera presenta un piccolo villaggio, San Sebastiano Trafitto in cui dopo tre anni dal terremoto che ha distrutto l'intera città, la gente continua ad abitare nelle baracche in lamiera perché nessun politico si preoccupa della loro sorte. Ed è proprio quello il posto in cui giunge la criminalità organizzata che offre agli abitanti lavoro nella macellazione clandestina. I locali, trovatisi in una situazione critica, non sono in condizione di porsi dilemmi morali o scrupoli:

> Tutti sapevano e nessuno parlava. E non solo perché in ogni famiglia c'era almeno una persona implicata. No, era perché consideravano un loro diritto fare quello che volevano in casa propria. Lei sapeva di commettere un reato. Loro sapevano che ciò che facevano era considerato un reato dalla legge, ma lo Stato, come le aveva detto Anteo Serra, il giovane responsabile del benessere ritrovato di San Sebastiano, era "il primo delinquente", perciò non poteva fare la morale a nessuno[18].

Gli abitanti coinvolti nella macellazione clandestina sono quindi legati da un comune accordo che sta alla base dell'omertà ovvero l'obbligo di mantenere silenzio, per effetto della quale ogni lotta contro l'organizzazione criminosa è destinata alla sconfitta. Peraltro, la battaglia antimafia è resa impossibile da un'altra ragione molto più seria: la frequente partecipazione delle autorità alle azioni criminose. I noiristi dichiarano che l'alleanza tra autorità e mafia comincia già con i poliziotti corrotti che per arrotondare lo stipendio, offrono la loro protezione e favoreggiamento in cambio di profitti finanziari. Di seguito, anche i politici si rifiutano di introdurre leggi che potrebbero combatterla, per paura o, altresì, per motivi economici. Di conseguenza, la guerra dello Stato contro la criminalità organizzata è solo una facciata costruita per calmare l'opinione pubblica, invece dietro si nascondono accordi che nessuno vuole interrompere. Perfino i partiti di sinistra che della lotta antimafia fanno la loro bandiera durante le elezioni, alla fine si arrendono e accettano la mafia come "una necessità storica"[19]. Se, invece, qualche deputato vuole iniziare la lotta, si trova del tutto impotente di fronte al potere delle organizzazioni criminose. Lo denuncia di nuovo

[18] A. Colitto, *Il candidato*, Edizioni Ambiente, Milano, 2009, p. 23.
[19] G. De Cataldo, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino, 2002, p. 447.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Alfredo Colitto ne *Il candidato* in cui presenta un politico idealista che vuole porre fine alla criminalità organizzata nella sua regione. Comunque, col passare del tempo scopre che il suo *spin doctor*, il consulente Oreste, riceve diretti ordini proprio dalla mafia e, infine, si rende conto che per tutto il tempo veniva da essa manovrato e controllato. Lo capiamo perfettamente dalla descrizione dell'atteggiamento di Oreste:

> Il suo era un piano perfetto: utilizzare l'ascendente di Federico sul pubblico per fargli vincere la presidenza della Regione. Procurare ai boss una fiera opposizione di facciata, da parte di un candidato incorruttibile, così Stato e televisioni si sarebbero messi tranquilli. E lui nell'ombra avrebbe fatto in modo che tutto restasse come prima. Spingere, tirare, manipolare…[20]

Come vediamo, il *noir* contemporaneo constata che la maggior parte dei politici pensa esclusivamente ai propri interessi particolari invece di tutelare il bene pubblico. Il ruolo delle autorità nella società viene svolto dalla criminalità organizzata che ha un'influenza rilevante sulle vicende storiche del paese:

> In fondo, Stato e mafia erano istituzioni che convivevano dalla notte dei tempi. C'era sempre stato un patto. Un patto che non escludeva azioni di guerra, ma pur sempre in vista del raggiungimento di equilibrio che contenesse la guerra entro limiti accettabili. Limiti concordati, per così dire[21].

Giancarlo De Cataldo in *Romanzo criminale* denuncia l'impatto delle associazioni a delinquere sui fatti storici di massima importanza, tra cui menziona il sequestro di Aldo Moro e la Strage di Bologna. Invece *Nelle mani giuste* l'autore attinge a fatti ancora più remoti e cerca di svelare i veri motivi che stavano dietro tali vicende come l'impresa dei Mille, lo sbarco degli angloamericani nel '43 oppure il sacco di Palermo[22]. Dunque, il nuovo *noir* italiano ha un carattere che Antonio Scurati denomina *fictual* in quanto mescola e confonde la finzione (*fictional*) con i fatti reali (*factual*)[23]. Oltre a ciò, il genere favorisce una specie di "complottismo" e "dietrologia" in quanto vuole attribuire le cause di ogni fenomeno a una cospirazione mafiosa e cercare motivazioni segrete all'origine di qualunque evento. L'universo illustrato dagli autori viene ridotto in questa maniera a una sorta di organizzazione oscura che complotta ininterrottamente e, di conseguenza, ha un potente impatto sulle vicende globali. Sembra che gli scrittori sotto

[20] A. Colitto, *Il candidato*, op. cit., p. 130.
[21] G. De Cataldo, *Nelle mani giuste*, Einaudi, Torino, 2007, p. 43.
[22] G. De Cataldo, *Romanzo…*, op. cit., pp. 100, 239 – 240; *Nelle mani…*, op. cit. pp. 20 – 21.
[23] A. Scurati cit. da: A. Perissinotto, *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Bompiani, Milano, 2008, p. 17.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

questo aspetto, vogliono apparire gli unici a vedere "la vera faccia" della realtà, pervasa dal crimine nascosto dietro le belle apparenze, a differenza della maggioranza che non si avvede delle vere motivazioni mafiose.

3.3.3 L'Italia disunita

L'immagine dominante dello Stato Italiano agli albori del XXI secolo che traccia il nuovo genere letterario, è quella della penisola che anche a distanza di centocinquanta anni dall'unificazione, è piena di contraddizioni e animosità, divisa visibilmente in due zone, Nord e Sud, che si disprezzano reciprocamente. Lo avverte Giancarlo De Cataldo, il curatore della raccolta *Crimini italiani*:

> E c'è chi dice (…) che l'Italia non è mai stata, e mai sarà, un paese unito. Siamo troppo divisi, noi italiani. Una storia intessuta di lacerazioni, conflitti, incomprensioni ci ha allontanati gli uni dagli altri senza nemmeno darci il tempo di conoscersi a fondo[24].

Quello che i noiristi segnalano più frequentemente, seguendo la strada battuta già dagli scrittori come Leonardo Sciascia o Vincenzo Consolo, è la frattura del paese disgregato dal punto di vista storico, culturale ed economico nella parte settentrionale e quella meridionale. Il Nord viene presentato, in conformità ai luoghi comuni, come la "locomotiva" dell'economia dell'intero paese, terra opulente in cui il tempo corre con ritmo frenetico:

> Il mondo ai piedi di Milano, la capitale della finanza e dell'economia… Maya, i milanesi, li trovava buffi. Correvano come gli americani. Ma gli americani ti davano sempre la sensazione di essere sul punto di conquistare chissà quale nuova frontiera. I milanesi, loro sembrava che fuggissero da chissà che. E più buffo ancora era che lo considerassero una specie di simbolo di una certa milanesità di là da venire[25].

Il Mezzogiorno, invece, sembra proprio il suo rovescio: viene ritratto come una terra arretrata immersa in indolenza e miseria. Oltre ciò, il Meridione trovandosi perennemente nei guai finanziari e senza prospettive di qualunque cambiamento, si sente abbandonato e trascurato. Effettivamente diventa, "Una terra di vittime (…) una terra senza Costituzione, senza Stato"[26], come lo presenta Marcello Fois.

Come vediamo, la descrizione dei problemi sociali da parte della letteratura di genere è ancora una volta colma dei luoghi comuni e si basa sui pregiudizi spesso ingiusti e

[24] G. De Cataldo, «Nota del curatore», in: AA. VV., *Crimini italiani*, op. cit., p. VI.
[25] G. De Cataldo, *Nelle mani…*, op. cit. 2007, pp. 55 – 56.
[26] M. Fois, *Ferro recente*, Einaudi, Torino, 1999, p. 25.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

parziali. Dall'altra parte però, testimonia quanto le immagini stereotipate nella società italiana siano comuni e profondamente accettate. Secondo esse i meridionali vedono di malocchio la prosperità del Nord e sprezzano i suoi cittadini, come i protagonisti di *Romanzo Criminale* di De Cataldo che ritengono che i milanesi siano tutti "Ladri, corrotti, venduti"[27]. Massimo Carlotto conferma la teoria della corruzione onnipresente al Settentrione in *Arrivederci amore, ciao* in cui si dichiara che è un territorio "dove economia legale e illegale si fondevano in un unico sistema"[28]. Dalla parte opposta della barricata si trova evidentemente tutto il Sud del paese, i cui abitanti invece di destare pietà nei nativi del Settentrione, provocano piuttosto la loro ostilità. Lo vediamo nel frammento del racconto *Il mondo dell'amore* di Aldo Nove proveniente dall'antologia *Gioventù cannibale* in cui i personaggi dalle origini lombarde osservano i "teroni" ovvero i meridionali immigrati in una delle province del Nord:

> - Hai visto che macchina da teroni, quella Visa?
> - Fa proprio cagare!
> - Invece di comperare quella macchina potevano comperarsi il biglietto per tornare in Sicilia, e gli avanzavano anche i soldi per comperare il Niagara e sterminarsi con tutti quegli altri teroni teroni della Sicilia[29].

L'animosità degli abitanti dell'Italia settentrionale verso quelli del Mezzogiorno viene aggravata dalla migrazione dei secondi al Nord della penisola. Il fenomeno sembra assai frequente in quanto viene menzionato, anche se solo di sfuggita, da parecchi scrittori, tra cui Sandrone Dazieri, Carlo Lucarelli o Alda Teodorani. La gente delusa dalla propria vita nel Mezzogiorno si trasferisce nel Settentrione, un apparente paese di bengodi che dovrebbe divenire un rimedio per i loro problemi soprattutto di natura finanziaria. Giacomo Cacciatore nel racconto *Tagliata per la grande città* (raccolta *Anime nere reloaded*) presenta due ragazze che arrivano a Milano dalla Sicilia in cerca di un futuro migliore. Una volta trovatesi là, sentono il forte bisogno di adattarsi al nuovo ambiente e di sbarazzarsi di tutte le tracce che indichino la loro origine:

> «La pronuncia italiana, ecco che cosa» sbuffò Paola. «Perché non impari a parlare, una buona volta? Manca, non *manga*. Inferno, non *in-verno*. Siamo al Nord, mica a Petrosa,

[27] G. De Cataldo, *Romanzo…*, op. cit., p. 401.
[28] M. Carlotto, *Arrivederci amore, ciao*, Edizioni e/o, Roma, 2006, p. 134.
[29] A. Nove, *Il mondo dell'amore*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, a cura di: D. Brolli, Einaudi, Torino, 2006, p. 54.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> provincia di Agrigento. Non stupirti se poi ti trombano ai colloqui di assunzione.» Le sfiorò i capelli. Spugna di ferro. «E soltanto lì» aggiunse.
> Roberta sorrise ancora. Appena tre mesi di residenza al Nord, vita con Paola, e già capivi come ci si poteva trasformare in qualcosa che non fosse una "ragazza di Petrosa, provincia siciliana". Qualunque tipo di persona fosse diventata Paola (*la Paola*, prego), si presentava meglio di lei. Aveva quel taglio, *la Paola*, il taglio giusto per la grande città[30].

Infatti, l'immagine dominante dello Stato tracciata dal *noir* è quella di una penisola piena di contraddizioni e antipatia, tuttavia, la scomposizione sembra essere ancora più profonda. Giovanni Zucca in *Histoire d'A.* (raccolta *Anime nere*) presenta frammenti del diario di A. in cui il personaggio annota tutto quello che gli dà fastidio. Tra le sue osservazioni si trova anche un frammento che denuncia lo stato attuale del paese:

> Non è solo nord e sud, destra e sinistra, credenti e laici. È il frutto di secoli di lotte tra comuni, che poi spesso erano paesucoli di quattro gatti, secoli a pensare al "particulare", cioè ai cazzi propri, la mia famiglia, il mio portafoglio e al diavolo gli altri, uniti solo per la nazionale di calcio, per il resto è come un alveare dove l'ape regina se n'è andata alla chetichella, come il re Savoia l'8 settembre del '43, e da allora non cambiato niente, se non in peggio, un po' tragedia e un po' farsa (…)[31]

Lo scrittore esplicitamente denuncia il fenomeno del campanilismo visibilmente presente all'interno dell'Italia ovvero l'attaccamento alla propria città oppure alla propria provincia, in contrasto con tutte le altre regioni che invece vengono guardate con invidia o con rivalità. Il *noir* contemporaneo costata che l'intero paese è disgregato, come se fosse pervaso da una vera e propria guerra interna che genera la irreversibile scomposizione dello Stato. L'avversità tra i vari territori italiani sembra essere ereditata dal percorso storico giacché per interi secoli il loro unico punto di riferimento costituiva il territorio locale che tradizionalmente rappresentava la vera e propria patria. Per questo motivo nella mentalità di tanti Italiani di oggi rimane impresso questo legame con la terra natale che pare naturale, a differenza dello Stato, che si troverà sempre al secondo posto, come un organismo astratto, presente nelle mappe solo da centocinquanta anni. Marcello Fois cerca di spiegare l'attaccamento al proprio territorio tramandato di generazione in generazione in *Ferro recente* in cui si descrive l'amore dei sardi verso la loro isola:

[30] G. Cacciatore, *Tagliata per la grande città*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., pp. 64 – 65.
[31] G. Zucca, *Historie d'A*., in: AA. VV., *Anime nere*, a cura di: A. D. Altieri, Mondadori, Milano, 2007, p. 367.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> Si nasce, in Sardegna, con un senso di predestinazione, si cresce con quello, una sorta di ebraismo in una terra che è soprattutto pensiero e rito. Si vive, a Nuoro, dove esiste una coscienza di casta, una «nuoresità» di cui si sono perse le coordinate, ma che esiste. Si tratta di un modo di vedere le cose, di un modo di parlare e impostare i ragionamenti. È difficile, se non impossibile, conquistare la cittadinanza nuorese, anche dopo generazioni. Un fenomeno strano, assente quanto presente. Sotteso e difeso dai possessori dell'Ethos del nome, *su sambenau*, il sangue, i nuoresi-nuoresi, che sanno per educazione, per formazione, per mentalità come vanno le cose[32].

Da quest'affetto e dedizione per la terra di origine non di rado nasce il desiderio dell'autonomia. Il *noir* contemporaneo avverte che a causa di secoli di guerre tra territori che da poco sono uniti sotto la stessa bandiera, non si è in grado di creare uno stato compatto e omogeneo, per cui germogliano le basi dei movimenti separatistici i quali vogliono combattere per l'indipendenza di una data regione. Ancora una volta Marcello Fois in *Ferro recente* svela un complotto secondo il quale gli abitanti dell'isola ad ogni costo vorrebbero conquistare libertà per la loro piccola patria:

> Lorenzo era un esperto, ed era un compagno. Un compagno di vecchie lotte e di nuove, più violente lotte.
> Si calmò, sarebbe andato tutto bene e le armi sarebbero arrivate. E sarebbe stato giusto, giusto uscire dal ruolo, smettere con questa farsa costituzionale e tirare fuori i denti. «Anche i partigiani parvero terroristi ai nazzisti», pensò. Sarebbe andato tutto bene. Avrebbero conquistato un'autonomia reale. A tutti i costi, e se questo doveva fare delle vittime…La Sardegna, i sardi, stavano vivendo il momento del passaggio, e questa doveva essere necessariamente una fase violenta[33].

La mancata unità del paese, gli stereotipi, il campanilismo e la sovente presenza delle aspirazioni separatistiche sono i fenomeni che indicano quanto complessa sia la situazione dell'Italia oggi. Anche tanti anni dopo l'unificazione d'Italia, lo Stato sembra diviso in piccole regioni che guardano gli altri territori con ostilità. Nel paese regna la disuguaglianza che invece di svanire col passare del tempo, non smette mai di allargarsi, provocando l'animosità di tutte e due le parti: quella che si sente trascurata e quella che invece crede di essere sfruttata.

3.3.4 Lo straniero

Di seguito, il nuovo *noir* italiano rileva che nella secolare avversione tra varie regioni del paese, insieme all'espansione della globalizzazione, entra un nuovo protagonista – l'immigrato. Così, il genere sovente tocca il punto nodale della politica attuale che riguarda ultimamente tutta l'Europa ossia

[32] M. Fois, *Ferro recente*, op. cit., p. 40.
[33] Ibid., p. 26.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> il tema dell'"altro", dell'immigrato, rappresentato sempre come un soggetto inquietante, spesso malavitoso, un diverso facente parte di un'onda infermabile che minaccia la società italiana che si percepisce assediata da una oscura invasione[34].

Secondo Elisabetta Mondello, il tema dell'altro è uno tra gli argomenti prediletti dei noiristi italiani. La studiosa esprime un'opinione conforme a quella di Giancarlo De Cataldo, lo scrittore e il curatore della raccolta *Crimini* che nella prefazione elenca tre questioni cruciali intorno ai quali ruota il nuovo *noir* italiano, tra cui si trova lo straniero. I noiristi dimostrano che gli immigrati costituiscono la nuova realtà dell'Italia a cui bisogna abituarsi, poiché è ormai diventato un elemento ineliminabile del panorama italiano che ha trasformato irreversibilmente lo Stato in un paese multietnico[35].

Come vengono presentati gli estranei? È lecito notare il bipolarismo della loro descrizione che si dirama in direzioni addirittura contrastanti. Il primo modello è quello xenofobico e mostra i nuovi arrivati come pericolosi delinquenti venuti in Italia dall'estero per disseminare il reato e persone che costituiscono un costante pericolo per i nativi. Per questa ragione numerosi autori segnalano il problema della società multirazziale che può essere identificato con l'arrivo della malavita forestiera fra cui quella albanese, colombiana, pakistana, magrebina, proveniente dai paesi dell'Est d'Europa o dall'ex Unione Sovietica. Di conseguenza, gli scrittori non trattano gli stranieri in maniera soggettiva e individuale, ma li situano collettivamente ai margini della società e individuano attività illegali di cui date nazioni si occupano come lo spaccio di droga, la prostituzione oppure la vendita delle armi:

> I boliviani erano abili nell'organizzare traffici e avevano una brutta fama che gli permetteva di evitare fregature dai clienti ma non avevano ancora imparato a non farsi notare. Spendevano a piene mani nei locali e mantenevano puttane costose alle quali facevano assaggiare la qualità della loro coca[36].

Evidentemente, la crescente immigrazione provoca anche una forte diffidenza nei confronti degli immigrati. Di conseguenza, si può indicare una seconda posizione che assumono i noiristi di fronte ai nuovi arrivati, opposta addirittura all'ottica precedente:

[34] E. Mondello, «Introduzione Roma Noir 2007», in: AA. VV., AA. VV., *Roma noir 2007.* Luoghi *e* nonluoghi *nel romanzo nero contemporaneo*, a cura di: E. Mondello, Robin Edizioni, Roma, 2007, p. 29.
[35] G. De Cataldo, «Nota del curatore», in: AA. VV. *Crimini*, a cura di: G. De Cataldo, Einaudi, Torino, 2005, p. VI.
[36] M. Carlotto, *Morte di un confidente*, in: AA. VV. *Crimini*, op. cit., p. 52.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

tanti autori scelgono un modo di trattare il tema degli stranieri dal quale traspare la comprensione e la compassione. Gli scrittori evidenziano in questa maniera la discriminazione razziale che caratterizza gli Italiani che a loro volta si sentono privilegiati per il solo fatto di essere nati in un paese benestante:

> Eccoli qua, gli stranieri che ossessionano le notti del mio ricco e spensierato Paese. Eccoli qua, i negri. I negri che puzzano e portano le cattive malattie. I negri che non sono pronti per la democrazia. I negri che sono buoni solo a cantare, ballare e suonare la tromba. I negri che ci tolgono le donne e il lavoro. I negri che corrono veloci e sanno fare bene a pugni. I negri che scopano da Dio perché ce l'hanno grosso. I negri che hanno tutto da imparare perché da soli non sanno cavarsela…[37]

Per illustrare il problema dell'ostilità, vale la pena citare il racconto di Alda Teodorani intitolato *E Roma piange* (antologia *Gioventù cannibale*) che presenta la storia in cui un anziano assume un barbone come "spazzino" ovvero un sicario che dovrebbe eliminare tutti gli stranieri del suo quartiere:

> Mi sono stancato della gente che mi pulisce i vetri ai semafori e di quelli che mi vogliono vendere gli accendini. Dei negri, degli zingari, compresa quella che mi ha rubato il portafoglio (…) Ti dico cos'ho fatto io: l'ho presa per la camicetta, mentre stava per scendere dalla metropolitana. L'ho trascinata con me e nessuno, dico nessuno, mi ha fermato, e nessuno si è voltato a guardarmi[38].

Come vediamo, la punta dell'intolleranza si rivolge indifferentemente contro tutti i forestieri, anche quelli che non lo meritano, persone oneste che lavorano sodo, l'unica colpa dei quali è quella di essere l'"altro", il diverso. Gianrico Carofiglio in *Testimone inconsapevole* descrive la storia di un senegalese, Abdou Thiam, ingiustamente accusato di omicidio a sfondo sessuale su un ragazzo di nove anni. L'extracomunitario viene subito imputato del reato perché è una spiegazione più facile da accettare da parte della società italiana: un nero che arriva in Italia dall'Africa e fa il venditore ambulante sarà sicuramente anche un malavitoso. I noiristi avvertono pure che si assume un comportamento sospettoso verso la gente di colore non soltanto nelle circostanze criminose, ma in situazioni quotidiane. La stessa opera di Carofiglio ci fornisce un esempio, in cui l'avvocato Guido Guerrieri riceve nel suo studio la fidanzata di colore di Abdou Thiam per discutere sul suo cliente e fuori lo aspetta una signora che vuole chiedere la sua consulenza:

[37] G. De Cataldo, *Nero come il cuore*, in: G. De Cataldo, *Trilogia criminale*, Einaudi, Torino, 2009, p. 15.
[38] A. Teodorani, *E Roma piange*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, op. cit., p. 47.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> Immaginai vagamente i pensieri della mia cliente quando – vedendo Abagiabe Deheba passare – si rese conto di aver dovuto aspettare a causa di una *negra*.
> Entrò nella mia stanza guardandomi con disgusto. Sono sicuro che mi avrebbe sputato in faccia, se avesse potuto[39].

Quindi, si può costatare che gli autori del *noir* vogliono delineare tutte e due le facce della medaglia: si descrivono i reati commessi dagli stranieri, ma non si evita l'argomento delle ingiustizie perpetrate da parte dei cittadini italiani. Gli immigrati frequentemente diventano dunque capro espiatorio, vittime dei propositi maligni, in quanto destano comune ostilità e sfiducia. Carlo Lucarelli ne *Il terzo sparo* (raccolta *Crimini*) narra una sparatoria in cui muoiono due albanesi uccisi da un poliziotto corrotto. Quando un'agente di polizia si rende conto che il suo collega, facendo fuoco, ha agito contro la legge, vede con grande stupore che nessuno vuole mettere in dubbio la morale di un poliziotto italiano e difendere il buon nome degli ammazzati, proprio perché sono forestieri:

> E noi mandiamo sotto processo un collega come Garello per due stronzi di albanesi? (…) Lasciamo il mondo come sta. Se il magistrato ci trova qualcosa di strano, massima collaborazione per carità, se no… bona lè[40].

Wu Ming descrive un caso simile nel racconto intitolato *Momodou* (*Crimini italiani*) in cui presenta la storia di Yama, proveniente dal Gambia che chiama i carabinieri perché suo fratello in stato di depressione rifiuta di assumere cibi e la donna teme per la sua vita. Invece, i carabinieri che arrivano sul posto, uccidono il povero ragazzo nel suo letto e, in più, cercano di uscire dalla situazione senza danni. Mentono senza scrupoli affermando di averlo ucciso per legittima difesa e manipolano la storia a loro favore:

> La donna non ha visto niente. E poi, Ciaravolo, quella è una negra, a stento parla l'italiano. E anche *lui* – Ciaravolo indica il corpo, – è un negro. Ce la giriamo come pare a noi, questa storia. Vedrai, se fai come ti dico diventiamo pure…
> – … eroi, sì, come no[41].

Credono, probabilmente a ragione, che sia facile convincere l'opinione pubblica che la versione dei carabinieri sia quella giusta, in quanto la parola dei rappresentanti delle

[39] G. Carofiglio, *Testimone inconsapevole*, Sallerio editore, Palermo, 2002, p. 49.
[40] C. Lucarelli, *Il terzo sparo*, in: AA. VV., *Crimini*, op. cit., p. 363.
[41] Wu Ming, *Momodou*, in: AA. VV., *Crimini italiani*, op. cit., p. 461.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

autorità italiane viene contrapposta dalla parola di un estraneo, di un nero, che evidentemente non ha la stessa credibilità.

Come abbiamo potuto vedere, i noiristi espongono l'argomento degli immigrati guardandolo in maniera fortemente stereotipata, analogicamente alla presentazione della disunità dello Stato. Il genere quindi, come del resto fanno tutti i generi paraletterari[42], non teme di servirsi dei cliché, anzi, si esprime frequentemente proprio attraverso luoghi comuni e pregiudizi. Esso sfrutta gli stereotipi negativi riguardanti questa materia, per cui descrive i forestieri come un gruppo pericoloso di malavitosi che minacciano il paese e i suoi abitanti. Tuttavia, nel contempo i noiristi manifestano la viva volontà di denunciare quei pregiudizi diffusi nella società italiana, dimostrando la loro tendenza semplicistica e discriminatoria. Per questo motivo gli autori decidono frequentemente di esprimere la solidarietà verso i forestieri che in Italia devono affrontare spesso la diffidenza e l'ingiustizia. Comunque, formando un'immagine opposta a quella precedente, raffigurandoli come vittime della società, contribuiscono ancora una volta alla formazione di un nuovo luogo comune, altrettanto generalizzante e nocivo.

3.3.5 La cultura dell'immagine

Oltre ai problemi sociali strettamente legati alla politica, il nuovo *noir* italiano tocca i temi più distanti dall'arte del governo ma sicuramente non meno importanti per la società in cui il genere si sviluppa. L'ingrediente essenziale delle opere degli autori che stiamo analizzando, è sempre l'immagine elettronica, trasmessa da vari strumenti ovvero dalla televisione, dal cinema, dalla pubblicità, da Internet o dai videogiochi. Per quale motivo l'immagine svolge un ruolo cruciale? Essa costituisce una caratteristica fissa della cultura in cui vivono gli scrittori e che vogliono ricreare, un elemento indelebile della loro quotidianità. Il *noir,* quindi, vuole presentare il fenomeno e formulare una critica della società occidentale diventata ormai la "società dello spettacolo"[43]. Comunque, quello che è ancora più significativo è il fatto che il genere si concentra soprattutto sulla società italiana, che oltre ad essere invasa dall'immagine mediatica, è contagiata anche dal cosiddetto "berlusconismo" ossia un importante fenomeno di carattere sociale e politico che si riferisce al livello culturale

[42] Cfr. J. Tortel, «Che cos'è la Paraletteratura?», in: AA. VV., *La paraletteratura: il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, a cura di: N. Arnaud, F. Lacassin, J. Tortel, Liguori Editore, Napoli, 1977, p. 51.
[43] Cfr. G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu* oraz *Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 2006.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

particolarmente basso dei media imposto dalla figura di Silvio Berlusconi, potente politico e imprenditore.

"La televisione è uno dei fenomeni base della nostra civiltà"[44] – questa tesi proveniente dall'opera di Umberto Eco *Apocalittici e integrati* potrà essere adottata anche da noi nel contesto del *noir* contemporaneo in quanto esso denuncia il ruolo fondamentale che nella società dello spettacolo possiede la televisione. Giovanni Sartori in *Homo videns. Televisione e post-pensiero* spiega la sua egemonia dicendo che prima dell'epoca contemporanea, gli eventi del mondo venivano raccontati per iscritto, invece oggi ci vengono fatti vedere e si svolgono attraverso le immagini, il che ha cambiato completamente la percezione della realtà[45]. Lo conferma Sinibaldi:

> Oggi in tutto il mondo il ruolo di informazione e di formazione di massa, che per alcuni secoli fu proprio dei prodotti a stampa, dunque "da leggere", è passato ai mezzi audiovisivi, dunque a mezzi da ascoltare e da vedere, come dice il loro stesso nome[46].

Bisogna rendersi conto dei risultati che questo fenomeno provoca: in tv il vedere prevale sul parlare e, quindi, la voce è diventata sempre secondaria rispetto all'immagine e costituisce soltanto una specie di commento all'aspetto visuale. Questo fatto impone il mutamento del rapporto tra capire e vedere, in quanto il primato dell'immagine porta al prevalere del visibile sull'intelligibile che a sua volta provoca la situazione in cui si vede senza capire. In effetti, il telespettatore è piuttosto un animale vedente che non un animale simbolico giacché le immagini per lui pesano di più delle parole dette[47]. Come si è già detto, la generazione alla quale appartiene sia il mittente sia il destinatario del nuovo *noir* italiano è proprio quella dei telespettatori, detta "*Tv Generation*"[48] per cui nella narrativa nera di oggi sovente si incontrano frammenti tipici per il loro modo di esprimersi, tra cui paragoni alle pellicole e il sistema dei valori dei protagonisti per cui l'unica aspirazione valida consiste nell'apparizione alla tivù:

- Forse grazie a lei prenderemo il Figlio dei fiori!
- Mi raccomando, eh, scrivetelo sui giornali, così magari ci rimedio un'uscita in Tv![49]

[44] U. Eco, *Apocalitti e integrati*, Bompiani, Milano, 1964, p. 320.
[45] G. Sartori, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Edtori Laterza, Bari, 2000, pp. 13 – 14.
[46] M. Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma, 1997, p. 17.
[47] G. Sartori, op. cit., p. 8.
[48] A. Nowosad, «A słowo stało się obrazem. Mityzacja hiperkonsumpcji we wczesnych utworach Douglasa Couplanda», in: AA. VV., *Mity słowa, mity ciała*, a cura di: L. Wiśniewska, M. Gołuński, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz, 2007, p. 277.
[49] G. De Cataldo, *Onora il padre. Quarto comandamento*, Einaudi, Torino, 2008, pp. 68 – 69.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Di seguito, occorre rilevare che Sartori formula una tesi secondo la quale il cosiddetto "tele-vedere" sta cambiando la natura umana e genera un nuovo tipo di essere umano: secondo lo studioso la televisione sta trasformando *homo sapiens*, il genere tipico per la cultura scritta, in *homo videns*, l'uomo della cultura contemporanea in cui tutto è diventato visualizzato[50]. Come avviene questo mutamento? Bisogna rendersi conto che gli adulti guardano i programmi televisivi prevalentemente per divertimento, invece i bambini con l'aiuto dei programmi televisivi cercano di capire il mondo[51]. Anche Giovanni Sartori giunge ad una conclusione simile e, in più, afferma che i bambini cresciuti nella cultura dell'immagine i cosiddetti "video-bambini". Secondo lui, i video-bambini non diventano mai pienamente maturi, perché gli unici stimoli ai quali riescano a rispondere, sono quelli audio-visivi. Quindi, quando cresceranno, saranno adulti impoveriti di alcune funzioni[52]:

> (…) mentre la realtà si complica e le complessità aumentano vertiginosamente, le menti si semplicizzano e noi stiamo allevando (…) un video bambino che non cresce, un adulto che si configura per tutta la vita come un ritornante bambino[53].

Possiamo dedurne che la società dello spettacolo alleva cittadini sempre più ignoranti ovvero l'*homo insipiens*[54] in quanto sono persone che ricavano il sapere sul mondo dalla televisione. Giovanni Sartori nella sua analisi per spiegare il suo punto di vista, attinge addirittura alla teoria di Giambattista Vico esposta nella sua opera *Scienza Nuova*. Secondo il filosofo "una storia ideale eterna" sarebbe divisa in tre età la prima delle quali sarebbe una società di "orribili bestioni" – privi di capacità di riflessione, ma dotati di forti sensi e fantasia. Secondo Sartori, è facile vedere l'analogia tra questo "orribile bestione" e il "video-bambino", al quale si possono ricondurre tutte le caratteristiche riportate da Vico[55]. Giulio Ferroni in questo processo di deterioramento vede una particolare ironia della sorte, perché con tutta la tecnologia e la pressione di

[50] G. Sartori, op. cit., p. XV.
[51] J. Condry, «Ladra di tempo, serva infedele», in: J. Condry, K. R. Popper, *Cattiva maestra televisione*, Donzelli, Roma, 1994, p. 29.
[52] G. Sartori, op. cit., p. 16.
[53] Ibid., p. 95.
[54] Ibid., p. 111. Termine creato analogicamente all'*homo sapiens*. L'*homo insipiens* significa proprio il suo contrario: è un uomo sciocco, che non sa.
[55] Ibid., 103.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

sviluppare e progredire, è grottesco che la realtà diventi sempre più barbara, fino a raggiungere il livello più basso e rozzo possibile[56].

Qual è, quindi, il ruolo della televisione e degli altri mass media nella vita umana? La funzione di massima importanza è quella pedagogica, comunque il loro impatto è piuttosto nocivo. I danni che provoca la televisione si evidenziano soprattutto su due livelli: essa assorbe tanto tempo dei telespettatori ed ha una rilevante influenza sui comportamenti umani, benché mostri la realtà distorta[57]. Secondo lo studioso, John Condry, passare tante ore davanti all'apparecchio televisivo ha due effetti sulla psicologia dei giovani: "effetto-aggressore" ossia aumento della possibilità di compiere gli atti di prepotenza oppure "effetto-spettatore", il quale significa che quelli che guardano spesso la televisione divengono desensibilizzati e dimostrano maggiore indifferenza verso la violenza. Si può dire che in entrambi i casi, la televisione insegna che il mondo è un posto malvagio e gli atti violenti sono quelli preferibili[58]. Pure Giancarlo Bosetti osserva che "stiamo educando i nostri bambini alla violenza attraverso la televisione e gli altri mezzi di comunicazione"[59], in quanto il piccolo schermo è il canale che lascia entrare la violenza in casa ossia nel posto da cui prima rigorosamente stava fuori e, di conseguenza, incita a comportamenti brutali e prepotenti:

> (…) i bambini di entrambi i sessi che guardano molto la televisione sono più aggressivi di quelli che non la guardano spesso. Assistere a programmi televisivi violenti ne influenza non soltanto il comportamento ma anche atteggiamenti, credenze e valori[60].

Secondo Karl R. Popper la televisione potrebbe avere un'influenza positiva sull'uomo, tuttavia la sua rilevanza negativa è cominciata insieme al deterioramento della tv, ossia al livello discendente della qualità dei programmi dovuta alla volontà di soddisfare le esigenze del pubblico medio. Lo ha esplicitamente confermato Carlo Freccero, direttore di Rai due, dichiarando: "la tivù non si misura sulla qualità, perché la qualità è sempre una sottrazione"[61]. Da ciò possiamo dedurre che le reti televisive sono costrette a produrre materia sempre più sensazionale e di cattivo gusto per mantenere il numero significante di spettatori. Per attirare l'attenzione del pubblico, un canale deve

[56] G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996, p. 147.
[57] G. Bosetti, «Introduzione», in: J. Condry, K. R. Popper, *Cattiva maestra televisione*, op. cit., p. 8.
[58] J. Condry, op. cit., pp. 34 – 48.
[59] G. Bosetti, «Introduzione», op. cit., p. 7.
[60] J. Condry, op. cit., p. 33.
[61] Ibid., p. 132.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

essere eccitante ad ogni costo, privilegiando a sua volta l'eccentricità e l'aggressività[62]. Questo malvagio ruolo educativo promuovente la violenza, a parte la televisione, svolgono anche gli altri strumenti di comunicazione. Le conseguenze del sistema formativo massmediatico traspare visibilmente dall'atteggiamento dell'ispettore Coliandro creato da Carlo Lucarelli:

> So cosa ci vuole con questa gente. Fisso il tipo e metto le mani sui fianchi, come Steven Seagal in *Programmato per uccidere*, bestiale. La giacca mi si apre e si scopre la pistola come Mel Gibson in *Arma Letale 2*, bestiale. Il tipo fa un passo indietro e mi guarda come se fossi Clint Eastwood in *Una magnum per l'ispettore Callaghan*, bestiale[63].

Oltre a ciò, secondo Charles S. Clark la moderna violenza, presentata da questi nuovi mezzi, può essere nominata "ipertecnologica" perché "prodotta all'ingrosso dalla catena di montaggio dell'industria dello spettacolo"[64]. Nella letteratura nera di oggi possiamo vedere l'impatto della cultura dell'immagine anche sotto questo aspetto, in quanto gli scrittori tentano di ricreare tale tipo di violenza anche nelle opere letterarie. Il racconto di Niccolò Ammaniti *L'ultimo capodanno dell'umanità* (antologia *Fango*) ne sembra un ottimo esempio: l'autore descrive il capodanno trascorso in una palazzina che si trasforma in una vera e propria guerra e termina con un'enorme e letale esplosione di dinamite. L'azione finale del racconto assomiglia alle scene culminanti dei film d'azione piene di effetti speciali.

> Tutte le finestre si disintegrano provocando una pioggia di schegge di cristallo che ricaddero sul parcheggio, nella piccola pineta, tra gli scivoli e la vecchia giostra arrugginita del parco giochi, sulla Cassia, sulla palazzina Ponza e sui comprensori vicini. Lo spostamento d'aria prodotto dalla deflagrazione fece volare per molti metri le macchine posteggiate nel parcheggio. La guardiola finì dall'altra parte della strada. L'albero di Natale prese fuoco. Le palline di vetro colorate esplosero per il calore. Le palme nane nei grandi vasi si frantumarono contro il muro di recinzione[65].

In più, come vediamo nel frammento citato sopra, la descrizione dell'esplosione non è solamente spettacolare, ma anche divertente. Charles S. Clark ritiene che questo approccio con cui oggigiorno si presenta la violenza, produce una "violenza allegra", ed è un metodo ereditato proprio dal mondo televisivo e costituisce il suo maggior danno

[62] Ibid., p. 64.
[63] C. Lucarelli, *Nikita*, in: C. Lucarelli, *L'ispettore Coliandro*, Einaudi, Torino, 2009, p. 26.
[64] Charles S. Clark, «La violenza in tv», in: J. Condry, K. R. Popper, *Cattiva maestra televisione*, op. cit., p. 55.
[65] N. Ammaniti, *L'ultimo capodanno dell'umanità*, in: N. Ammaniti, *Fango*, Oskar Mondadori, Milano, 1996, p. 129.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

sociale, perché la prepotenza sembra una soluzione più facile che non provoca dolore ed è priva di conseguenze tragiche[66]. Giulio Ferroni condivide questa osservazione in *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura* in cui dichiara che l'abitudine alle scene di aggressione riduce la violenza alla semplice apparenza. In questa maniera essa si sposta sul piano immaginario e, quindi, è sprovvista del potere di condizionare in maniera concreta la vita umana[67]. Di seguito, però, la banalizzazione del carattere dell'aggressione si manifesta anche nel mondo virtuale, ad esempio in Internet. Lo illustra Danilo Arona nel racconto *Tufanaltorab* in cui presenta i terroristi che decapitano una donna e trasmettono il suo omicidio su un sito dedicato al fenomeno *snuff*. A parte il tragico filmato, nella parte inferiore della pagina ci si trova un abituale comunicato, tipico per siti Internet:

> ATTENZONE, LA VISIONE RICHIEDE IL PLUG-IN QUICK TIME, ANDATE NELLA SEZIONE DOWNLOAD A FATE IL LOGIN. SCARICATE IL FILE CHE CONTIENE LA PAGINA WEB[68].

L'autore aggiungendo questa informazione svuota il drammatico video di qualsiasi connotazione emotiva, come se la pagina contenesse materiali di carattere indifferente e non il più tragico evento possibile ovvero un omicidio di un essere umano. In questa maniera l'atto bestiale è divenuto una situazione comune, un passatempo, cui si può assistere nel tempo libero, come a qualsiasi altro video sulla rete. Questo indica altresì che i mass media presentano freddamente tutte le sfumature della vita umana, anche quelle più abiette. Gli strumenti della comunicazione di massa forniscono delle informazioni anche più perverse e crudeli, come vediamo nell'esempio del protagonista del romanzo *Mi fido di te* che dopo aver ucciso una donna, ammette di saper esattamente cosa fare per seppellire la salma senza lasciare tracce, perché a forza di guardare diverse serie televisive, ha imparato anche i metodi dei delinquenti:

> Non potevo far ritrovare il cadavere perché dal feto potevano ricostruire il Dna del padre e a forza di indagare potevano scoprire che ero io. Non potevo far ritrovare la macchina in quello stato perché avevo sicuramente lasciato delle tracce che non sarei riuscito a cancellare. Non mi ero perso una puntata di *Csi* New York, Miami e Las Vegas. Prima, seconda e terza serie. Non dovevo lasciare nulla ai cacciatori di tracce. Nulla[69].

[66] Charles S. Clark, op. cit., p. 55.
[67] G. Ferroni, op. cit., p. 158.
[68] D. Arona, *Tufanaltorab*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 355.
[69] F. Abate, M. Carlotto, *Mi fido di te*, Einaudi, Torino, 2007, p. 92.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Come vediamo, l'uomo moderno non ricava il sapere dalla scuola, bensì la sua formazione si basa proprio sulla quantità delle trasmissioni televisive a cui ha assistito, la cui credibilità non viene messa in dubbio. Tuttavia, l'imitazione degli idoli osservati sullo schermo non riguarda soltanto comportamenti, ma equivale anche all'assunzione delle opinioni altrui che vengono accettate come proprie, come possiamo vedere nel frammento tratto dalla prosa di Giancarlo De Cataldo:

> - Ora che l'Italia ha un nuovo governo ci dobbiamo preoccupare dell'immagine nazionale. L'ha detto pure Bruno Vespa.
> Alzai le braccia, vinto. Se l'ha detto Bruno Vespa…[70]

Nonostante il ruolo formativo della televisione e degli altri strumenti comunicativi, il compito primario della maggioranza dei mezzi di comunicazione di massa consiste nell'informare. Comunque, i noiristi rivolgono una particolare attenzione sulla vastità di informazioni con cui ogni giorno veniamo bombardati, il che, secondo gli scrittori, rende impossibile la distinzione dei messaggi importanti da quelli nocivi e invece di metterci al corrente, provoca ansia.

> Orrore del Nordest. Non erano stati gli slavi a uccidere la mamma e il figlioletto, ma l'altra figlioletta insieme al fidanzatino. Annullata in tutta fretta la marcia anti immigrazione, il sindaco invoca per i due giovani assassini la pena di morte. Secondo i giudici dei minori: rischiano il perdono. A *Porta a porta* si discute della crisi della famiglia. Severo monito del Papa: genitori, rispettate i vostri figli; figli rispettate i vostri genitori. Un magistrato di Asunsión denuncia un traffico di organi di bambini tra il Paraguay e gli Stati Uniti. Ma l'Unesco: si tratta solo di una leggenda metropolitana. Ammessi al lavoro esterno fuori dal carcere, i terroristi neri Giusva Fioravanti e Francesca Mambro, che da sempre di proclamavano innocenti, stanno preparando un libro di memorie. Statistiche: il novantotto per cento delle donne si masturba. Solo il venticinque per cento lo fa all'interno delle pareti domestiche. Il restante settantacinque per cento preferisce bar, cinema, luoghi di lavoro. Procedono le trattative tra la Rai e Pietro Taricone: quasi certamente la star del *Grande fratello* condurrà un talk show in prima serata[71].

Gli scrittori contemporanei del *noir* rilevano che oggigiorno si vive nell'"era dell'informazione globale"[72] la quale costituisce una realtà estremamente caotica, il che induce nella gente una vasta dose di angoscia. Per spiegare questa sensazione inquietante, bisogna ricorrere all'espressione creata da McLuhan – "villaggio globale": secondo lo studioso la televisione (oggi si direbbe anche di altri mezzi virtuali) cancella

[70] G. De Cataldo, *Nero come il cuore*, op. cit., p. 18.
[71] Ibid., p. 88.
[72] M. Sinibaldi, op. cit., p. 9.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

le distanze visive e rende tutto il mondo più accessibile. È, quindi, capace di trasmettere gli eventi provenienti da tutte le parti dell'universo in tempo reale. Di conseguenza, il suddetto "dappertutto" si impasta con "posto mio", il che necessariamente provoca spaesamento e inquietudine[73]. Questo miscuglio rende la realtà caotica e priva di direzioni, dunque vuota perché priva di qualsiasi significato reale.

Di seguito, i noiristi di oggi descrivono un altro effetto del bombardamento delle immagini, ovvero il fatto che non siamo più in grado di distinguere un'esperienza diretta da quello che abbiamo solamente visto alla tv, perché la nostra memoria è coperta da uno strato di immagini frammentate che rimangono come se fossero dei rifiuti[74]. Gli autori mettono in rilievo il fatto che i personaggi non riescono più a riconoscere il vero dal verosimile della televisione e i loro protagonisti sovente sembrano non rendersi conto del fatto che il mondo virtuale non è vero, ma costituisce soltanto un suo riflesso, dato che la televisione fa di tutto per "fare apparire le scene le più vive e reali che sia possibile"[75]. Di conseguenza, i protagonisti non sanno neanche dove inizi e dove finisca la realtà, confondendo spesso le regole dei due mondi, la realtà oggettiva con la *fiction*[76]. Lo vediamo ad esempio nel racconto di Carmen Covito *L'erba del vicino* (raccolta *Alle signore piace il nero*) in cui si descrive una ragazza che uccide la sua vicina di casa perché pensa ingiustamente che sia un'assassina. Ne è convinta, in quanto proprio la stessa cosa ha visto sullo schermo televisivo. Per questa ragione, invece di fare veri calcoli con la realtà, si affida alla materia sensazionale la cui fonte è la televisione, il che ha evidentemente effetti tragici.

Secondo Sartori questa impossibilità di distinguere tra vero e falso è l'effetto della perdita della capacità di astrazione, che svanisce proprio nel momento in cui nella cultura si è spostato l'accento dalle informazioni scritte alle immagini, dal capire al semplice vedere[77]. E invece sarebbe lecito rendersi conto che:

> La cosiddetta realtà virtuale è una irrealtà che viene creata sul video e che è realtà soltanto nel video. Il virtuale, le simulazioni allargano a dismisura le possibilità del reale; ma non sono, come tali, realtà[78].

[73] G. Sartori, op. cit., pp. 87 – 89.
[74] I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa, 2009, p. 103.
[75] K. R. Popper, «Una patente per fare tv», in: J. Condry, K. R. Popper, *Cattiva maestra televisione*, op. cit., p. 23.
[76] E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, romanoir.it/pdf/Mondello_Il Neonoir.pdf.
[77] G. Sartori, op. cit., p. 71.
[78] Ibid., p. 12.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Per effetto dell'incapacità di percepire la differenza tra fatti concreti e quelli illusori, capita che i personaggi non sappiano prevedere le conseguenze reali delle proprie azioni, come Aldo, uno dei protagonisti del racconto *Seratina* di Niccolò Ammaniti (*Gioventù cannibale*). Il ragazzo scambia la realtà con il mondo virtuale, si comporta come se fosse ipnotizzato, oppure come se guardasse un programma o addirittura giocasse in uno show televisivo. Guidando sull'autostrada, ad un certo momento si ferma e, immaginando di partecipare ad uno spettacolo, minaccia un travestito incontrato in via Flaminia, costringendolo a rispondere a domande di geografia:

> È vero, non siamo in un film di cow-boy ma neanche sulla Flaminia. Qui siamo a … LASCIA O RADDOPPIA!
> (…)
> Aldo gli sparò su un piede.
> Polpa, gommapiuma e sangue. Era quella la roba che usciva fuori dal moonboot blu. Al centro del doposci si era formato un gigantesco occhio cieco iniettato di sangue, una bocca che vomitava carne macinata.
> Dopo lo scoppio calò sulla scena un silenzio mortifero.
> Aldo e Emanuele guardavano Nunzia che si rotolava a terra in preda a un dolore immenso e ascoltavano il rantolo cacofonico dai suoi denti stretti.
> Aldo disse soltanto: – Andiamo?[79]

La posta in gioco è estremamente alta ovvero la vita umana, ma il personaggio sembra non rendersene conto affatto. Questa indifferenza quasi schizofrenica, a detta di Giovanni Sartori, è provocata dall'influsso dei mass media che vogliono soprattutto svagare e divertire gli spettatori e in questa maniera i mezzi, trasformati in un eterno spettacolo, coltivano l'*homo ludens*, l'uomo giocoso, che è abituato a partecipare in un continuo divertimento[80]. Per un personaggio come Aldo, tutto è diventato un gioco, non c'è più niente di serio che abbia conseguenze reali e gravi. Quindi, il mescolarsi dei due mondi: quello virtuale e quello reale, quello dell'immagine e quello della vera esistenza, fa sì che il ciberspazio diventi uno spazio che può concretamente competere con la realtà, esso pare addirittura un'alternativa molto attraente rispetto al mondo esterno. Sulle pagine della letteratura nera possiamo sovente osservare che la vita dei protagonisti *noir* si sposta gradualmente nell'ambiente massmediatico a scapito della partecipazione nella vita reale. Questo trasferimento è ben visibile nel romanzo di Francesco Abate e Massimo Carlotto *Mi fido di te* in cui gli autori presentano come i giovani di oggi sviluppano le loro relazioni non attraverso gli appuntamenti e le

[79] N. Ammaniti, L. Brancaccio, *Seratina*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, op. cit. pp. 38 - 41.
[80] G. Sartori, op. cit., p. 20.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

esperienze comuni, ma tramite messaggi virtuali. I personaggi attraverso tariffe telefoniche riescono addirittura ad esprimere i sentimenti. Con diversi abbonamenti in qualche maniera autorizzano quello che succede nella vita reale, rendendo gli eventi reali più legittimi, perché confermati anche in maniera virtuale. Lo vediamo nel momento in cui i due giovani decidono di sposarsi:

> Gigi, amore, ci facciamo subito la tariffa *Happy Sposi*: possiamo mandare quattordicimila Mms con le immagini del viaggio di nozze gratis a quattro clienti che hanno attivato lo stesso servizio, oppure a tariffa scontata agli altri con bonus del dieci per cento il lunedì, mercoledì…[81]

I giovani vivono contemporaneamente in due mondi paralleli e quello virtuale comincia ad acquistare sempre più importanza. Un aspetto simile presenta uno dei racconti *Teneri assassini* di Giancarlo De Cataldo il quale raffigura un adolescente che essendo deluso dalla realtà, si dedica esclusivamente ai videogiochi. Il mondo tangibile non riesce ad offrirgli vere emozioni, per questo preferisce immergersi nello spazio pieno di mostri e personaggi mitici che gli sembra molto più seducente:

> Con un perfetto lancio del rotore a forma di runa, Zovir uccise l'ultimo Guardiano della Soglia, un negro con tre occhi e sei braccia che aveva appena finito di divorare un cammello vivo. Con una musichetta trionfale, il sesto livello diventò settimo e il Regno di Altrove si spalancò davanti al cacciatore. Con una sequenza di piccoli lampi, il display s'informo sulle intenzioni del giocatore: continuare-lasciare in stand by- uscire dalla partita[82].

Ricapitolando, è opportuno ricordare che la riflessione sulla cultura dell'immagine nel nuovo *noir* italiano frequentemente non è presente in maniera diretta in tutti gli scrittori, ma la maggior parte degli autori in cui essa appare, la introducono di nascosto, senza ricorrere alla critica esplicita. Comunque, i noiristi riflettono sovente sulla società contemporanea che chiaramente è diventata una "società dello spettacolo", in quanto il mondo mediatico svolge in essa un ruolo fondamentale: quello educativo e informativo. Si è voluto rivelare che il *noir* contemporaneo vuole dimostrare che la cultura trasmessa attraverso le immagini, innanzitutto in Italia dove si avverte il cosiddetto "berlusconismo", è chiaramente impoverita rispetto a quella del passato, tramandata per iscritto e che la sua influenza sull'essere umano è alquanto nociva. Tuttavia, gli scrittori non vogliono denunciare i mezzi di comunicazione di massa come strumento, ma

[81] F. Abate, M. Carlotto, *Mi fido di te*, op. cit., p. 55.
[82] G. De Cataldo, *Teneri assassini*, in: G. De Cataldo, *Trilogia*…, op. cit., p. 462.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

piuttosto il loro cattivo uso che serve a promuovere violenza e riduce visibilmente il sistema di valori. Infine, è lecito osservare che l'egemonia dei media visuali secondo i noirsti, trasforma la "*Tv Generation*" nella generazione dell*'homo insipiens* ovvero nelle persone anestetizzate dal continuo contatto con i media e incapaci di distinguere i valori essenziali nella vita.

3.3.6 L'epoca dell'iperconsumismo

Come abbiamo visto, la televisione è un'educatrice problematica in quanto la sua vocazione viene tradita, perché invece di diffondere informazioni preziose, viene utilizzata per svagare e promuovere dubbi valori. Parafrasando il detto popolare, imparando dalla televisione, si sbaglia:

> La tv moderna, specie nel mondo in cui viene attualmente utilizzata negli Stati Uniti, ha un unico obiettivo: vendere merci. La televisione è fondamentalmente uno strumento commerciale. I suoi valori sono i valori del mercato; la sua struttura e i suoi contenuti rispecchiano tale obiettivo[83].

Di conseguenza, la televisione, soprattutto attraverso il meccanismo pubblicitario, vuole propagare dei prodotti e tra i valori che diffonde, si trovano esclusivamente quelli finanziari. Tuttavia, occorre mettere il rilievo il fatto che essa non solo si occupa della divulgazione della merce, ma il suo compito consiste addirittura nella creazione di bisogni artificiali e desideri indotti, il che, di seguito, conduce all'inarrestabile consumismo. Gli autori ritengono che oggigiorno il consumismo abbia pervaso praticamente tutte le sfere della vita umana e per di più oramai si comprano prodotti non per necessità ma soprattutto per piacere[84]. Per giunta, in questo mondo non si riesce più a distinguere i bisogni naturali da quelli artificiali, in quanto tutti vengono trattati come obbligatori dal punto di vista culturale e sociale[85].

L'universo mediatico presentato dai noiristi è mercificato e questa mercificazione diventa un altro punto cruciale della loro letteratura. Come abbiamo già detto, nel mondo descritto dagli autori del nuovo *noir* italiano, la ricchezza e i soldi sembrano le uniche virtù e gli unici scopi ai quali tengono i protagonisti. All'opposto succede con la povertà – alla tivù essa viene derisa e crudelmente ridicolizzata[86]. Gli scrittori vogliono

[83] J. Condry, op. cit., p. 35.
[84] S. Charles, A. Brown in *Hypermodern times* cit. da: A. Nowosad, op. cit., p. 269; G. Debord, op. cit., p. 61.
[85] A. Nowosad, op. cit., p. 270.
[86] J. Condry, op. cit., p. 38.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

dimostrare ciò che osserva Rambelli, ovvero che nella società dove i pilastri vittoriani vacillano, il denaro è l'unico punto di riferimento che resti[87]. In più, i soldi recentemente hanno acquisito un potere così forte che Sebastien Charles e Andrew Brown in *Hypermodern times* denominano i tempi contemporanei con il termine "iperconsumismo". Questo atteggiamento è visibile ad esempio in *Rosa elettrica* di Giampaolo Simi. Cocìss, un giovane pentito viene nascosto dalla polizia perché deve denunciare altri mafiosi. Comunque, anche nelle condizioni spartane in cui si trova, non riesce a rinunciare ai prodotti di marca:

> Vuole la playstation e la televisione con lo schermo piatto. A seguire mi detta un elenco piuttosto preciso: tre magliette nere e due canottiere di cotone elasticizzato, due felpe ma senza cappuccio, una rossa e una bianca, con la cerniera e una scritta sopra, e che sia una scritta bella grande, insiste (cosa ci deve essere scritto, evidentemente, è un dettaglio per lui irrilevante). Prosegue facendomi vedere la marca che usa su un paio di mutande che ripesca da un mucchietto abbandonato in un angolo. Quella marca lì, mi spiega, anche se la trovo su una bancarella a pochi euro, non devo preoccuparmi perché sono in pratica uguali all'originale, la qualità è sempre ottima. Cinque paia nere, con l'elastico grigio, taglia quinta[88].

Egli, come la gran parte dei personaggi del nuovo *noir* italiano, appartiene alla cosiddetta "Generazione X"[89], invece la realtà in cui vengono collocati è il cosiddetto "McMondo"[90]. Gli scrittori *noir*, dunque, denunciano nelle loro opere l'onnipresente consumismo e la derivante volontà di possedere solamente prodotti di marca. Umberto Eco ritiene che nel mondo contemporaneo le griffe siano un segno distintivo di uno status economico fino al punto di identificarsi con esso[91] perché in una società industriale i "simboli di status" diventano lo status stesso. George Lewi afferma addirittura che "i consumatori di oggi hanno altrettanto bisogno di credere nei loro marchi che i Greci nei loro miti"[92]. In questa maniera gli oggetti vengono mitizzati, in quanto tutti gli oggetti che uno ha, divengono proiezioni di ciò che l'*homo economicus*

[87] L. Rambelli, *Storia del "giallo" italiano*, Garzanti, Milano, 1979, p. 137.
[88] G. Simi., *Rosa elettrica*, Einaudi, Torino, 2007, p. 64
[89] Essa è un fenomeno che ha creato diverse forme di evacuazione e di comunicazione sociale, ma sempre così indefinite da essere chiamate con la lettera "x". Cfr. A. Nowosad, op. cit., p. 272; H. Serkowska, «"Kanibale w prozie włoskiej schyłku wieku», in: AA. VV., *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, a cura di G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Universitas, Kraków, 2002, p. 252.
[90] Questo nominativo assume la catena dei ristoranti di fast food *McDonald's* a un simbolo del mercato facendola diventare un'allegoria della odierna società e della città moderna. Cfr. AA. VV., *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di E. Mondello, Meltemi, Roma, 2004, p.12.
[91] U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1964, p. 224.
[92] G. Lewi, cit. da Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit., p. 145.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

vuole essere[93]. Di conseguenza, nelle opere *noir* il mondo viene presentato come se fosse il mercato: i logo definiscono i personaggi e diventano gli unici validi segni distintivi di un individuo. Possiamo notare questo approccio nel racconto di Niccolò Ammaniti *Rispetto* (raccolta *Fango*) in cui si descrive un gruppo di adolescenti che vogliono per forza contraddistinguersi dalle altre bande. I ragazzi ostentano l'appartenenza a un determinato gruppo servendosi proprio delle griffe dei vestiti che indossano:

> Noi siamo coperti di jeans della Cotton Belt e della Uniform e le scarpe sono anfibi militari o doctor Martens. Le camicie a righe o a disegni. I capelli sono lunghi e buttati indietro. Corti ai lati[94].

In questa maniera lo scrittore dimostra esplicitamente il legame che c'è tra il consumo di merci e l'identità intesa come l'immagine di se stessi o proprio l'appartenenza ad un gruppo, quindi, i prodotti stessi acquistano un "valore differenziale"[95]. Come vediamo, la civiltà che produce gli oggetti, poi li tratta come elementi di una lingua che bisogna ascoltare con attenzione, perché sono loro a stabilire le regole che occorre rispettare[96]. La merce viene identificata non solo con il bene materiale ma anche spirituale e se eliminiamo dalla vita della "Generazione X" i prodotti, le rimane l'immenso vuoto spirituale e emotivo[97]. I personaggi *noir* svelano le falsità che stanno alla base della realtà di oggi e fanno vedere quanto "(…) nell'oggetto, inizialmente visto come manifestazione della propria personalità, si annulla la personalità"[98].

La vita dei membri di questa società viene battezzata da Zygmunt Bauman con il termine "vita liquida" ossia si tratta di un'esistenza dedicata esclusivamente al consumismo[99]. Dove essa si svolge? Secondo Andrzej Nowosad, ai posti prediletti dei protagonisti che conducono tale vita appartengono i supermercati. Sono degli spazi ideali, perché ci si è letteralmente circondati dai prodotti che si possono ammirare e acquistare subito. Quindi, alla pari della tv promettono l'immediato piacere e la

[93] G. Debord, op. cit., p. 37.
[94] N. Ammaniti, *Rispetto*, in: N. Ammaniti, *Fango*, op. cit., p. 140.
[95] C. Benedetti, op. cit., p. 199.
[96] U. Eco, *Podziemni bogowie*, Czytelnik, Warszawa, 2007, pp. 157 – 167.
[97] A. Nowosad, op. cit., pp. 271 – 275.
[98] U. Eco, *Apocalittici e integrati*, op. cit., pp. 225.
[99] Cfr. Z. Bauman, *Płynne życie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2007.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

spontanea realizzazione dei propri desideri[100]. Per questo motivo alla gente piace passare tempo libero nei grandi magazzini:

> Sabato pomeriggio io e Sergio siamo andati alla Iper della Folla di Malnate.
> Quando non sappiamo cosa fare andiamo lì a guardare gli altri che non sanno che cazzo fare, e vanno a vedere gli stereo da 280 000 lire senza il compact[101].

Il supermercato è un posto ideale per passare il tempo perché dà un istantaneo piacere senza neanche un minimo impegno da parte del soggetto. L'iperconsumismo, dunque, deifica la merce e tutti gli artefatti creati dai media e dalla pubblicità. Lo vediamo anche sull'esempio dato da Gianrico Carofiglio in *Ad occhi chiusi* in cui il personaggio principale dichiara:

> Andare al supermercato mi rilassa. È sempre stato così da quando ero bambino. Allora mia madre ed io andavamo alla Standa di Corso Vittorio Emanuele, scendevamo al piano interrato, prendevamo un carrello e facevamo la spesa.
> Mi ricordo il senso piacevole di freddo che si avvertiva scendendo l'ultima rampa di scale, entrando fra i banchi frigorifero, appunto – le verdure, la salumeria, la plastica; tutto mescolato in un odore unico, compilato e un po' asettico che era «l'odore della Standa», per me. All'epoca non ce n'erano tanti di supermercati e andare alla Standa era un po' come andare al luna park della Fiera del Levante, che c'era a settembre, poco prima dell'inizio della scuola[102].

È ben chiara l'eccitazione che prova il protagonista all'interno di quell'enorme negozio, in quanto è un'ambientazione che promette la realizzazione di tutti i suoi desideri, offrendo piacevoli sensazioni sia visive che olfattive. Il supermercato è uno spazio comune della "Generazione X" che costituisce un equivalente del calore del focolare domestico poiché offre una sensazione confortevole e rilassante[103].

Successivamente, i letterati scoprono il vuoto morale che sta dietro a una società di massa di oggi, in cui l'etica non conta affatto in quanto è stata sostituita da altri valori, nella maggior parte economici. Il racconto di Giancarlo De Cataldo *Il bambino rapito dalla Befana (Una fiaba noir)* proveniente dalla raccolta *Crimini* descrive persone qualunque, ma che per soldi sono capaci di compiere atti crudeli. Giangilberto ha perso cinquantamila euro a poker con un mafioso noto come Il Turco. Per restituirgli il debito, gli viene in mente l'idea di coinvolgere nella vicenda la sua compagna, Laura, dirigente

[100] Ibid., p. 272.
[101] A. Nove, *Il mondo dell'amore*, op. cit., p. 53.
[102] G. Carofiglio, *Ad occhi chiusi*, Sallerio editore, Palermo, 2003, p. 132.
[103] A. Nowosad, op. cit., p. 275.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

di una filiale di una banca. Così, organizza un complotto, uno "scherzo" come lo chiama lui: si rapirà il figlio di Laura e lei sarà costretta a ritirare i soldi dalla banca e rischiare le pelle, sia la propria che quella del figlio, per pagare il riscatto. E Giangilberto non ha sensi di colpa, anzi, per lui è normale che ponga se stesso al primo posto: "Contro Laura e quel mostriciattolo del figlio non ha niente di personale: ma quando si tratta di vita o di morte non ci si può arrendere agli scrupoli"[104]. Nel mondo in cui regnano i soldi, il limite che divide le cose che si possono fare da quelle assolutamente amorali, si sposta notevolmente. I membri della società relativizzano tutto fino a rendere accettabile anche le cose orrendi. Proprio per questo motivo il protagonista principale del romanzo *Mi fido di te* aderisce alla malavita:

> Al ramo alimentari sofisticati ero arrivato dopo aver spacciato ecstasy per un certo periodo nelle discoteche del Veneto. Avevo ventinove anni, una laurea inutile e prospettive di lavoro tali da immaginare una vita a basso/medio reddito. E io volevo diventare ricco[105].

Riassumendo, è lecito osservare che l'iperconsumismo ha creato nuovi tipi di comportamenti: l'estremo atteggiamento consumistico descritto dal nuovo *noir* italiano costituisce uno specifico tipo di edonismo, giacché esso non solo è governato dalla costante ricerca dei piaceri e dalla soddisfazione dei propri desideri, ma, come abbiamo visto, esso genera perfino atteggiamenti criminali. Quest'aspetto della realtà, piena di valori sfuggevoli e superficiali, che sta nella immediata realizzazione di qualsiasi capriccio, conduce i personaggi a commettere reati in maniera spontanea e disinvolta. La specificità del mondo descritto dai noiristi sta, dunque, nel fatto che l'iperconsumismo promuove non solo la merce ma anche il crimine e dà ai protagonisti una sensazione di poter restare impuniti.

3.3.7 L'ecologismo

Infine, vorrei occuparmi di un'argomento relativamente recente che il nuovo *noir* italiano tocca sempre più spesso. Il genere vuole segnalare un nuovo fenomeno, la cui nascita è legata fortemente allo sviluppo della società capitalistica ovvero i crimini contro l'ambiente naturale. Si osserva che il postmoderno interrompe i rapporti con la natura, concentrandosi piuttosto sugli spazi culturali, urbani, virtuali e multimediali[106]. Alwyn Jones ritiene che le società industriali sviluppate trattano il paesaggio in maniera

[104] G. De Cataldo, *Il bambino rapito dalla Befana (Una fiaba noir)*, in: AA. VV., *Crimini*, op. cit., p. 311.
[105] F. Abate, M. Carlotto, *Mi fido di te*, op. cit., p. 32.
[106] E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków, 2005, p. 301.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

strumentale e in questo modo stimolano e propagano l'ideologia della violenza, manipolando il mondo faunistico e floreale a propri scopi[107]. La letteratura nera vuole presentare gli abusi contro la natura per denunciare quanto il problema sia preoccupante. In questa maniera i noiristi si iscrivono alla corrente della propagazione dell'ecologismo che secondo Chiurazzi è un movimento tipico della società postmoderna, in quanto costituisce una reazione alle degenerazioni distruttive del dominio tecnologico sulla natura[108].

Quanto importante sia il tema dell'ecologia per gli scrittori del nuovo *noir* italiano, lo dimostra il fatto che è stata fondata addirittura una collana intitolata "Verdenero", pubblicata a partire dal 2007 da Edizioni Ambiente in cui noti noiristi descrivono i cosiddetti ecocrimini ovvero i reati contro l'ambiente. Come si dichiara sulla copertina dei romanzi:

> Verdenero è una campagna di mobilitazione contro l'ecomafia e il silenzio che l'avvolge, un'occasione concreta per affermare nel paese una nuova cultura della legalità a difesa dell'ambiente[109].

La serie è stata creata dalla casa editrice in collaborazione con Legambiente per diffondere informazioni sulla ecomafia[110], che Carlo Lucarelli decifra in *Navi a perdere* citando il dizionario Devoto-Oli 2008:

> *ecomafia* (e ● co ● mà ● fia) s.f. Nel linguaggio giornalistico, le operazioni o le speculazioni della mafia e della criminalità organizzata che hanno un impatto fortemente devastante sul territorio e sull'ambiente (per es. lo smaltimento e il trattamento dei rifiuti, l'edilizia abusiva). Comp. di *eco-* e *mafia*. Fine sec. XX[111].

Tra gli scrittori che pubblicano per la collana "Verdenero" si trovano Sandrone Dazieri, Giancarlo De Cataldo, Girolamo De Michele, Carlo Lucarelli e altri che formano le storie di clima *noir* attingendo a temi diversamente legati all'ambiente. Così Girolamo De Michele in *Con la faccia di cera* descrive le morti degli operai della

[107] A. Jones «Przemoc materializmu e rozwiniętym społeczeństwie przemysłowym: podejście eko-socjologiczne», cit. da: A. Zybertowicz, *Przemoc i poznanie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 1995, p. 267.
[108] G. Chiurazzi, *Il postmoderno. Il pensiero della società della comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2002, p. 12.
[109] G. De Cataldo, *Fuoco!,* op. cit., copertina.
[110] Ibid., Supplemento, p. 233. Il termine è stato inventato da Legambiente nel 1994 e introdotto pure nel vocabolario Zingarelli.
[111] *Dizionario Devoto-Oli 2008* cit. da C. Lucarelli, *Navi a perdere*, Edizioni Ambiente, Milano, 2008, p. 88.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Solvay, la ditta che produceva materie chimiche, farmaceutiche e plastiche. Gli operai anche dopo dieci anni dalla chiusura della fabbrica, continuano a morire di tumore a causa di una sostanza chimica cancerogena utilizzata per produrre oggetti in plastica, fatto nascosto per oltre trenta anni per proteggere gli interessi economici dei venditori. Invece Giancarlo De Cataldo nell'opera intitolata *Fuoco!* attinge al fenomeno di incendi che ogni anno bruciano ettari di boschi e foreste. L'autore si concentra al Sud del paese, dalla Sicilia alla Puglia, più frequentemente avvolto dalle fiamme provocate dalle associazioni per delinquere:

> «Perché dovete incendiare il bosco!»
> «Pecché 'o bosco addà brucià, è chiaro, no?»
> «No che non è chiaro!»
> (…)
> «Quando la Polizia alza troppo la testa… Beh, allora bisogna ricordargli che ci siamo anche noi. E che non siamo disposti a farci mettere sotto. Sono stato chiaro?! è un segnale! Voi state esagerando. E noi vi bruciamo i boschi. Voi fate i bravi guaglioni, e i boschi se ne restano al posto loro. Ve lo ricordate quando i siciliani mettevano le bombe ai monumenti? Beh, è la stessa identica cosa. Significa: statevene buoni, non esagerate, e non esagereremo neanche noi! Allora, siamo pronti?»[112]

Altri autori ancora toccano il tema dello sfruttamento criminale degli animali che viene descritto tra l'altro da Alfredo Colitto ne *Il Candidato* e Sandrone Dazieri nel romanzo intitolato *Bestie*. Il primo romanzo parla di macellazione clandestina, la seconda opera descrive il traffico clandestino di animali con lo scopo di produrne medicinali. Infine, Carlo Lucarelli nella sua opera *Navi a perdere* descrive il traffico internazionale dei rifiuti tossici e in particolare il loro smaltimento illegale tra le onde del mare. Comunque, l'argomento ecologico è trattato anche da autori che non pubblicano in collaborazione con Legambiente. La materia sembra intrigare molti noiristi e tra l'altro appare in *Rosa elettrica* di Giampaolo Simi in cui si descrivono i ferocissimi combattimenti dei cani organizzati dalla mafia. Invece *Mi fido di te* di Francesco Abate e di Massimo Carlotto parla della distribuzione dei prodotti alimentari adulterati venduti dal personaggio principale in tutto il paese.

In questo capitolo della tesi volevo presentare come il *noir* contemporaneo raffigura i temi di carattere sociale che hanno il maggiore impatto sulla vita dell'uomo di oggi. Come abbiamo visto, il genere presenta l'individuo immerso in una società violenta che inevitabilmente lo spinge al delitto. Di seguito, la prepotenza della collettività si

[112] G. De Cataldo, *Fuoco!,* op. cit., pp. 203 – 204.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

manifesta anche nella presenza di associazioni a delinquere che opprimono i protagonisti e li fanno entrare nel sistema criminale, con o contro la loro volontà. Un altro aspetto toccato dalla narrativa nera di oggi consiste nella descrizione del panorama italiano in cui nelle tensioni non placate da secoli, entra un nuovo protagonista, l'immigrato con cui si è costretti a fare i conti. Alla fine, l'aspetto che traspare dai romanzi dei noiristi è la cultura dell'immagine imposta dai mass media che a sua volta crea una nuova scala di valori la quale consiste nella deificazione del fattore economico e nel trattamento strumentale della natura. Di conseguenza, tutti gli argomenti che il nuovo *noir* italiano esprime, raffigurano l'universo piuttosto come uno smisurato caos, giacché il mondo nero è privo della netta divisione manichea tra Bene e Male che ci potrebbe dare sicurezza e conforto. In effetti, la letteratura nera manifesta una profonda incertezza e un perenne dubbio nati dal presagio della continua minaccia presente in vari livelli della vita umana. In più, si rinuncia al trionfo della giustizia: una volta trasgredito l'ordine, il mondo diventa un groviglio privo di qualsiasi fattore logico che lo potesse interpretare e risistemare. Quindi, riepilogando, possiamo dire che il nuovo *noir* italiano presenta il mondo contemporaneo affrontando molteplici argomenti essenziali per capire la peculiarità dell'età odierna. La sua maggiore specificità sta nella descrizione della realtà svolta in chiave sociologica, ossia nell'analisi non basata esclusivamente sulla osservazione personale ma effettuata in maniera più acuta. I loro romanzi abbondano di riferimenti alla scienza sociale, perciò manifestano un chiaro intento di formulare una denuncia della società sul fondamento di teorie umanistiche. Tuttavia, visto il livello dell'approfondimento, gli autori sembrano non cavare informazioni direttamente dalle opere scientifiche ma piuttosto dai giornali, per cui il loro intento di criticare la realtà si trasforma frequentemente in una realizzazione ricca di pregiudizi e di cliché. Per questa ragione il genere offre ai suoi lettori un quadro piuttosto tendenziale e fazioso dell'Italia odierna, in quanto denuncia esclusivamente gli aspetti più ributtanti della realtà contemporanea, concentrandosi esclusivamente sulle minacce, provenienti sia dall'esterno della società sia dal suo interno. Così, benché il *noir* vorrebbe giungere al vero, spesso confonde la realtà con la finzione offrendo una orientata interpretazione dei fatti.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

3.4 Lo spazio

Un altro elemento essenziale per comprendere la poetica del nuovo *noir* italiano è lo spazio in quanto, a detta di Jurij Łotman, ogni opera d'arte è legata a uno spazio determinato giacché la struttura del testo attinge sempre a un modello spaziale dell'universo ovvero a un insieme di oggetti, fenomeni, stati, figure ecc. che entrano inevitabilmente in relazioni tra loro[1]. In più, è lecito osservare che i modelli sociali, religiosi, politici e morali del mondo, che servono all'uomo per attribuire un significato a tutto quello che lo circonda e gli capita nella vita, da sempre nella storia dell'essere umano si riferiscono proprio allo spazio che diventa in questa maniera la base dell'immagine ideologica tipica per una data cultura e uno dei fondamenti della comprensione del mondo. Così, il modello spaziale nei testi artistici può diventare un elemento principale intorno al quale si costruiscono delle proprietà fuori-spaziali, dotate di significato etico e morale. Abitualmente la struttura del mondo rappresentato è organizzata in coppie antitetiche tra cui si trovano "alto-basso", "destro-sinistro", "vicino-lontano", "aperto-chiuso", che a loro volta diventano modelli culturali carichi di sensi metaforici che oltrepassano i riferimenti alla semplice localizzazione. In questa maniera, i concetti elencati prima, nella tradizione occidentale vengono identificati rispettivamente con le idee di carattere simbolico: "valoroso-senza valore", "buono-cattivo", "proprio-altro", "accessibile-inaccessibile"[2].

Di seguito, visto che le relazioni spaziali svolgono un ruolo fondamentale nella cultura, anche nell'ambito letterario esse possono essere legate in maniera inscindibile a un dato genere letterario, e di conseguenza, una particolare organizzazione spaziale potrà costituire uno dei suoi tratti distintivi[3]. La regola va applicata al genere *noir*, gli autori del quale abbastanza spesso abbandonano la descrizione dell'azione per soffermarsi proprio sui luoghi in cui essa si svolge. A questo proposito è lecito osservare che lo spazio compreso come dimensione sostanziale del romanzo nero, costituisce una novità introdotta proprio dagli scrittori *noir*, contrariamente ai teorici del romanzo poliziesco classico che invece sconsigliavano le rappresentazioni troppo dettagliate dell'ambiente in cui si svolgevano le vicende[4]. Comunque, già dalle origini il

[1] J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1984, pp. 310 – 311.
[2] Ibid., pp. 310 – 329.
[3] Ibid., p. 310.
[4] S. S. Van Dine, «Venti regole per il giallo», in: AA. VV., *Il punto su: il romanzo poliziesco*, a cura di: G. Petronio, Editori Laterza, Bari, 1985, p. 108.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

giallo realistico si basa proprio sull'ambientazione ben riconoscibile[5] e il primo a farne caratteristica rilevante è stato Dashiell Hammet che "ha tolto il delitto dal vaso di cristallo e l'ha gettato nei vicoli"[6]. Da allora in poi lo spazio possiede un valore inestimabile in quanto rispecchia la particolare atmosfera cupa e ostile delle vicende narrate dal genere *noir* e riesce ad arricchire di profondità e di varie connotazioni un'azione criminale. Per questo motivo gli spazi prevalentemente presenti nella narrativa nera sono quelli che possiedono un significato negativo nella tradizione culturale.

Quanto importante sia il ruolo dello spazio nei romanzi *noir*, lo indicano i titoli stessi delle opere in cui frequentemente appare qualche elemento relativo ai luoghi ormai topici per il genere. Così, si menziona sovente la città, come ad esempio nella raccolta intitolata *Le ombre della città* o nel racconto di Giacomo Cacciatore: *Tagliata per la grande città* (*Anime nere reloaded*). Di seguito, si indicano addirittura gli esatti nomi delle metropoli: quelle italiane come Bologna (che in maggioranza appare nei titoli delle opere di Loriano Macchiavelli), Roma – ad esempio nel racconto di Alda Teodorani *E Roma piange* (*Gioventù cannibale*), o Milano come da Andrea Carlo Cappi *A Milano non c'è il mare* (*Anime nere reloaded*), oppure le città straniere tra cui *American Istanbul* di Gianpaolo Zarini e Andrea Novelli (*Anime nere reloaded*). Questo evidentemente indica quanto essenziale sia la posizione del centro urbano per il genere *noir* che Elisabetta Mondello giustamente ha chiamato proprio il genere metropolitano[7]. Inoltre, lo spazio tipico per la letteratura nera evoca paura e può essere associato al mistero e alla minaccia. Per questo motivo i colori dominanti sono quelli bui ovvero il nero e il grigio che simboleggiano il male, la corruzione, la paura e la preoccupazione[8]. I suddetti sentimenti sono espressi dalle intestazioni dei romanzi che assai spesso si riferiscono a posti cupi e sporchi tra cui basta nominare *Fango* di Niccolò Ammaniti o *Sottoterra* di Alda Teodorani (*Cuore di pulp*). Non di rado i titoli indicano i cosiddetti luoghi di passaggio, come le strade asfaltate che si nascondono in *Asfalto* di Andrea G.

[5] C. Lucarelli, *Il mistero a piccole dosi*. *Scritti e interviste*, Datanews, Roma, 2007, p. 56. Anche: R. Mochi, «*Neonoir* e poliziesco. Il disordine e l'ordine», in: AA. VV., *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di E. Mondello, Meltemi, Roma, 2004, p. 107.
[6] R. Chandler, «La semplice arte del delitto», cit. da: R. Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein! Filosofia del racconto poliziesco*, Medusa, Milano, 2007, p. 287.
[7] E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, romanoir.it/pdf/Mondello_Il Neonoir.pdf; R. Mochi, *Neonoir e poliziesco. Il disordine e l'ordine*, in: AA. VV., *La narrativa italiana degli anni Novanta*, op. cit., pp. 103 – 104.
[8] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa, 2001, pp. 48 – 49 e pp. 411 – 412.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Colombo (*Anime nere reloaded*) oppure *La strada della morte* di Antonio Pedicini (*Cuore di pulp*). Come vediamo, tutte queste zone sono state messe in rilievo dagli autori stessi, per evidenziare il ruolo che gli spazi svolgono per l'intero genere, perciò costituiranno un importante punto di partenza per il nostro viaggio per i terreni *noir*.

3.4.1 Il genere metropolitano

Come si è già detto, sin dal principio, la letteratura nera è legata inseparabilmente all'ambientazione urbana. Questa caratteristica attinge proprio alla costante del genere *noir* già a partire dalla prima metà del XX sec., che secondo Marina Fabbri e di Elisa Resegotti "riecheggia del frastuono metropolitano di un'America illuminata dalla luce cruda del realismo"[9]. Glenn W. Most condivide questa opinione riguardante il ruolo dell'ambiente urbano per il *noir*, dicendo: "Los Angeles è costruita (…) sul sangue. In conclusione, la città americana non è soltanto lo scenario del delitto: è il delitto stesso"[10]. La città, quindi, è lo sfondo naturale del genere perché meglio esprime la vergogna per il fallimento del sogno americano che non si è verificato. Di seguito, questa particolarità diventerà un tratto distintivo del genere anche in Italia come apertamente ribadisce Luca Crovi: "L'ambientazione cittadina specifica è da sempre stata una delle costanti vincenti della nostra narrativa poliziesca"[11], a partire dai romanzi di Giorgio Scerbanenco che descriveva Milano piena di orrore e angoscia[12]. Dunque, l'urbe diventa un territorio topico, rivendicato anche esplicitamente dal gruppo Neonoir come uno dei fattori essenziali del nuovo genere letterario[13]. Così, la metropoli non è solo uno scenario per le storie nere, ma addirittura "un personaggio a tutti gli effetti"[14].

Nella tradizione occidentale l'immagine della città è ambivalente, distesa tra una visione positiva, rassicurante e quella negativa e inquietante. Da una parte essa funzionò come un centro di cultura e studi, rappresentava un'organizzazione razionale dello spazio per cui simboleggiava l'ordine dell'universo. In più, una delle sue funzioni principali era costituita dalla protezione e dalla sicurezza dei suoi abitanti, in quanto alle basi della costruzione di una città fu il desiderio di difendersi dai pericoli provenienti del mondo esterno. I confini delle città furono circondate dalle mura che indicavano la

[9] M Fabbri, E. Resegotti, «Ombre amare», in: AA. VV., *I colori del nero*, a cura di: M. Fabbri, E. Resegotti, Ubulibri, Milano, 1989, p. 8
[10] G. W. Most, *Urban Blues e gialli metropoli*, cit. da: R. Giovannoli, op. cit., p. 287.
[11] L. Crovi, *Tutti i colori del giallo*, Marsilio, Venezia, 2002, p. 101.
[12] B. Meazzi, «Il *ventre della città* nel romanzo giallo contemporaneo: Torino, Bologna e Napoli», in: *Narrativa*, 26, 2004, p. 119.
[13] E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, op. cit.
[14] B. Meazzi, op. cit., pp. 119 – 120.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

linea che divideva il mondo interno, "noi", dal mondo esterno - "loro". Di conseguenza, la cinta distingueva l'ordine dell'ambiente urbano dal caos cui associato era il mondo circondante. L'immagine opposta dell'urbe, invece, può essere rappresentata da Babilonia, una città in cui si concentrarono l'irreligiosità, la dissolutezza, la superbia e la crudeltà[15]. Pertanto, all'opposto dei principi che hanno portato alla fondazione dell'urbe, quindi l'assicurazione della protezione e del benessere, il ruolo della città può esser stato invertito come accade proprio nelle metropoli immense che crescendo in maniera inarrestabile e abbattendo le mura di cinta, hanno perso anche alcuni limiti che potrebbero costituire un solido riparo e proteggere gli abitanti dai pericoli esterni. Con la scomparsa dei confini, sono smarrite altresì le barriere tra dentro e fuori, ergo, si è perso il senso dell'orientamento tra il Bene e il Male per cui la città è stata messa in relazione quasi indissolubile con l'insicurezza e con l'angoscia, attingendo in questa maniera all'immagine simbolica di Babilonia. Prima la città costituiva un centro di sostegno e di solidarietà, invece, con i cambiamenti avuti insieme alla nascita della città industriale, essa è diventata sovrappopolata e nel contempo disumana, perché condanna i suoi abitanti alla solitudine e alla nostalgia di una cosa indefinita[16]. Di seguito, è lecito osservare che nel corso dell'ultimo secolo la città è diventata una megalopoli ovvero un'area urbanizzata di vastissime dimensioni, che però a cavallo tra XX e XXI sec., a detta di Ewa Rewers, hanno acquistato un carattere nuovo detto *post-polis*. La denominazione si riferisce alle nuove particolarità delle città dell'epoca postindustriale, che corrispondono esattamente ai temi toccati dal genere *noir* contemporaneo, tra cui il suo carattere transnazionale, lo spostamento di *agora* nel mondo dei media elettronici (*cybercity*) e lo spandersi dei confini della zona urbana[17]. Per tutti questi cambiamenti che l'ambiente cittadino ha subito, esso è diventato uno spazio caotico e confuso, una fonte maggiore di inquietudine. Si può costatare che l'origine del pericolo si trova adesso proprio al centro della città che è diventata un luogo maledetto[18].

> [Il *noir*] si colloca in una terra di nessuno: una terra segnata dall'ambivalenza, dalla diversità, dall'insicurezza, dall'impossibilità di mettere le cose in ordine e di recuperare l'ordine perché non c'è neanche la confortante speranza che, chiudendosi al mondo esterno,

[15] H. Biedermann, *Leksykon symboli*, Muza, Warszawa, 2001, pp. 215 – 216; J. Kurek, K. Maliszewski, «Wstęp», in: AA. VV., *Miasto i czas*, a cura di: J. Kurek, K. Maliszewski, Miejski Dom Kultury "Batory" w Chorzowie, Chorzów, 2008, p. 9.
[16] B. Meazzi, op. cit., p. 120; J. Kurek, K. Maliszewski, op. cit., p. 9; K. Wieczorek, «Miasto i człowiek. Między zamieszkaniem i połknięciem», in: AA. VV., *Miasto i czas*, op. cit., pp. 15 – 17.
[17] E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków, 2005, p. 5.
[18] Z. Bauman, *Płynne życie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2007, p. 115.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> riusciremo a difenderci e perché non si sa bene quale ordine invocare in un mondo che consente «quel» disordine: dei sentimenti, delle passioni, degli interessi[19].

Come vediamo, la narrativa nera è legata inseparabilmente all'ambiente urbano che costituisce il suo sfondo naturale, comunque l'immagine che il nuovo *noir* italiano vuole tracciare è quella della città postmoderna, il nucleo del caos e la fonte di ogni degenerazione. È un luogo informe che con il suo carattere angoscioso e ripugnante provoca il crimine, predisponendo i personaggi al Male, li costringe addirittura a compiere delitti. Lo vediamo chiaramente nel frammento di *Ruggine* di Stefano Massaron che presenta il deposito dei rottami dalla prospettiva dell'assassino:

> Quell'ammasso di rottami è davvero affascinante. Non capisce come ha potuto pensare che fosse una mostruosità. Non ha mai visto nulla di tanto irregolare in vita sua, ma stavolta l'assenza di simmetria non lo disturba affatto, anzi: aumenta a dismisura il suo senso di euforia[20].

Carlo Lucarelli e Massimo Picozzi nel libro *Serial Killer* trovano per questa faccia torpida e spaventosa della città un'interessante spiegazione. A detta degli autori dell'opera, una volta la gente si immaginava che gli spazi che circondavano l'urbe nascondessero minacce letali. Quando la città man mano è cresciuta trasformandosi in una metropoli, essa ha fagocitato anche i territori oscuri e ripugnanti che rappresentavano il Male, ovvero boschi e paludi, abitati secondo le leggende dai lupi mannari, dagli orchi o dai vampiri. In questa maniera, la città oggi, dopo aver inglobato quei luoghi, ha assorbito al suo interno pure la violenza e la tensione per cui, di conseguenza, ha assunto la connotazione negativa e insidiosa[21].

Il genere, quindi, presenta soprattutto l'aspetto torpido della vita in una metropoli e indaga sui meccanismi che non funzionano in un ambiente cittadino[22]. Per questo motivo esse vengono chiamate "il regno di Caino"[23], in quanto rievocano l'origine biblica della città. Come ricorda Michel Cieutat la prima città fu fondata dal fratello di Abele, quindi è logico che l'ambiente urbano sia segnato dall'onnipresente corruzione ed è diventato palcoscenico della possibile violenza[24]. La metropoli *noir* è una giungla d'asfalto priva di ogni aspetto consolatorio, come dichiara Gosetti: "Nelle città del

[19] I. Bignardi, «Il nero è per sempre», in: AA. VV., *I colori del nero*, op. cit., p. 7.
[20] S. Massaron, *Ruggine*, Einaudi, Torino, 2005, p. 147.
[21] C. Lucarelli, M. Picozzi, *Serial Killer*, cit. da: B. Meazzi, op. cit., pp. 123 – 124.
[22] C. Lucarelli, *Il mistero…*, op. cit., p. 121.
[23] M. Fabbri, E. Resegotti, op. cit., p. 9.
[24] M. Cieutat, «Il regno di Caino: la città», in: AA. VV., *I colori del nero*, op. cit., p. 231.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

«nero» invece la guerra è ovunque e il *mito* fondante è quello della disperazione"[25]. E queste disperazione e ansia vengono ancora approfondite dall'eterna solitudine che accompagna l'abitante di una metropoli ovunque egli vada. Anche se in un'urbe per definizione una persona è continuamente accompagnata dalla gente, uno si sente ininterrottamente perso e solo tra gli altri[26].

> La notte a Roma le strade sono deserte e certo bisogna essere ingenui o terrorizzati com'era Andrea in quel momento per credere di trovare qualcuno che potesse dargli una mano.
> *Nessuno ti aiuta!*
> Infatti sfrecciarono due o tre macchine e videro sicuramente Andrea inseguito dai naziskin, ma non si fermarono[27].

Poi, è lecito osservare che le metropoli postmoderne sono spazi caratterizzati dalla densità del tessuto urbano in cui tra gli edifici costruiti in maniera del tutto caotica, freneticamente brulicano le folle di persone guidate unicamente dalla volontà di spostarsi e uscirne al più presto possibile. Secondo Ewa Rewers, il *post-polis* è stato costruito appositamente per facilitare la velocità della comunicazione per cui non è adatto a un tranquillo girovagare[28]. Il nuovo *noir* italiano ricrea a meraviglia quest'atmosfera afosa e insopportabile della città che sembra una ragnatela dalla quale, contrariamente alla sua volontà, uno non riesce a liberarsi.

> Un posto sporco, in uno dei tanti dedali della città. Dopo una rampa di scale buia. Oltre un portone di ferro rugginoso che gracchiava a contatto con il selciato sconnesso[29].

Come è possibile vedere, la città *noir* diventa una specie di stretto labirinto che imprigiona quelli che ci si trovano dentro. A questo proposito bisogna ricordare che il dedalo è un tipo di spazio ereditato dal romanzo gotico: un groviglio di innumerevoli strade e vicoli che non lasciano uscire i personaggi esprimendo perfettamente l'atmosfera piena d'ansia e di terrore. L'effetto dell'orrore viene moltiplicato dalle ombre in cui sono avvolte le vie, che oscurano la visione e nascondono sia i crimini sia le possibili vie d'uscita. In effetti, l'urbe diventa in questa maniera una trappola claustrofobica. Giampaolo Simi in *Rosa elettrica* rappresenta la sua faccia insidiosa.

[25] G. Gosetti, «Il Noir System», in: AA. VV., *I colori del nero*, op. cit., p. 135.
[26] A. Dickos, *Streets with No Name. History of the Classic American Film Noir*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 2002, p. 63
[27] N. Ammaniti, *Lo zoologo*, in: N. Ammaniti, *Fango*, Oskar Mondadori, Milano, 1996, p. 209.
[28] E. Rewers, op. cit., pp. 72 – 73.
[29] G. Zarini, A. Novelli, *American Istanbul*, in: AA. VV. *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 432.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Cocìss, il giovane mafioso, è cresciuto a Napoli, ma non ha mai visto il mare, benché la distanza che lo divideva dalla costa fosse quella di cinque chilometri. Il delinquente ribadisce: "Io tenevo sempre da fare. Tutto il giorno. Non è che puoi allontanarti tanto, il giro va controllato"[30]. Come vediamo, il labirintico tessuto della città e il ritmo convulso che impone, l'hanno letteralmente risucchiato e non gli hanno mai permesso di abbandonare il suo interno. Napoli qua viene presentata come "metropoli fagocitatrice di spazio e di esseri umani"[31]. Indi, i dedali urbani spirano un'aura diabolica, come nel racconto *Zac!* di Fabio Lombardi: "L'intera metropoli di New York è affondata in un immenso girone infernale"[32]. Allora, le città labirintiche simboleggiano la complessità dell'universo in cui non basta servirsi della geografia per liberarsene. Sono spazi in cui invece di Teseo e del Minotauro, si trovano un cacciatore e una vittima, un persecutore e un perseguitato[33]. Il detective svolge il ruolo di un "geometra del labirinto della città"[34] e il labirinto a sua volta diventa metafora dell'indagine.

Inoltre, non si può dimenticare che l'ambiente urbano va pure identificato con il centro industriale, che dal genere *noir* viene presentato esclusivamente come "squallore del progresso" che opprime i suoi cittadini e, di conseguenza, le metropoli diventano "invivibili agglomeramenti urbani"[35]. Occorre rammentare che la nascita della megalopoli è legata all'esodo delle masse contadine verso i centri urbani nel periodo della rivoluzione industriale che arrivavano attratti dalla prospettiva del miglioramento delle condizioni della loro vita grazie al lavoro fisso in una fabbrica. Tuttavia, invece di assicurargli la stabilità e il benessere, la città ha inghiottito le onde dei proletari, sfruttandoli e marginalizzandoli. L'immensa e impietosa urbe sotto questo punto di vista assomiglia a un insaziabile e crudele dio Moloch, presente nelle culture di Medio Oriente, che richiede sempre più sacrifici umani[36]. Di conseguenza, la narrativa *noir* contemporanea che presenta le città postindustriali, traccia una faccia squallida e disumana delle zone urbane. Lo presenta ad esempio Stefano Massaron in *Ruggine* in cui descrive un gruppo di giovani ragazzi che abitano in periferia di Milano, in un

[30] G. Simi, op. cit. p. 188.
[31] B. Meazzi, op. cit., p. 121.
[32] F. Lombardi, *Zac!*, in: AA. VV. *Anime nere reloaded*, a cura di: A. D. Altieri, Mondadori, Milano, 2008, p. 459.
[33] A. Izdebska, «Gotyckie labirynty», in: AA. VV., *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, a cura di G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Universitas, Kraków, 2002, pp. 35 – 36.
[34] Y. Reuter, *Il romanzo poliziesco*, Armando Editore, Roma, 1998, p. 46.
[35] U. Eco, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Borgaro Torinese, 2007, p. 333.
[36] K. Wieczorek, op. cit., p. 17.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

quartiere accanto al quale sta un vecchio deposito di rottami. Le macchine industriali trasformano il panorama urbano in uno spazio orrendo, distrutto e coperto di ruggine:

> Il deposito di rottami si ergeva una trentina di metri più avanti e sembrava non finire mai. L'ammasso contorto di travi e lamiere si allargava a occupare tutto l'orizzonte, le cataste di ferro arrugginito si inerpicavano l'una sull'altra tanto alte da nascondere il disco rosso del sole ormai sul punto di tramontare. Accanto al deposito, sulla destra, una ruspa gialla adoperata ogni tanto dagli operai per sistemare i rottami sembrava quasi ridicola, un giocattolo abbandonato nella stanza di un bambino vicino ai pezzi crollati di un Meccano assurdamente fuori misura[37].

Di seguito, il carattere industriale della città si imprime anche sulla vita dei suoi abitanti. In conseguenza dello sviluppo dell'industria, la città assume un carattere sempre più artificiale, in quanto a tutti i costi si predilige la nuova tecnologia a scapito della natura. Il nuovo *noir* italiano, presentando la metropoli da questa prospettiva, illustra una delle caratteristiche particolari della cultura industriale ossia il rapporto strumentale verso la natura che si basa innanzitutto sulla manipolazione. Alwyn Jones dichiara che la struttura istituzionale delle società industriali sviluppate, addirittura stimola e propaga l'ideologia della violenza. Di conseguenza, secondo lo studioso, l'approccio manipolativo verso la natura incita anche la divulgazione della violenza nelle relazioni sociali[38]. Quindi, la rappresentazione delle metropoli come centro industriale, è effettivamente un altro argomento per accusare la città di essere una fonte di depravazione. Secondo i noiristi a causa dei cambiamenti tecnologici e della continua modernizzazione, la metropoli è diventata "una giungla d'asfalto", un posto in cui vige la "legge della giungla" ovvero proprio la violenza[39].

3.4.2 Il panorama italiano

Oltre all'ambiente urbano, le trame della contemporanea narrativa nera si svolgono quasi esclusivamente in Italia[40]. In seguito alla tendenza di contestualizzare i romanzi in città italiane, il *noir* scopre il lato oscuro del Belpaese, svelando la sua immagine senza abbellimenti:

[37] S. Massaron, *Ruggine,* op. cit., p. 47.
[38] Alwyn Jones «Przemoc materializmu e rozwiniętym społeczeństwie przemysłowym: podejście eko-socjologiczne», cit. da: A. Zybertowicz, *Przemoc i poznanie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 1995, p. 267.
[39] R. Giovannoli, op. cit., pp. 287 – 288.
[40] Il fatto di localizzare le storie in Italia iscrive il nuovo *noir* italiano nelle opere *NIE* individuate da Wu Ming. Cfr. Wu Ming, *New Italian Epic*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 18 – 20.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> L'Italia è sotto i nostri occhi. Non fa nulla per nascondersi. Si offre giorno dopo giorno, impudicamente, alla nostra percezione. Basta saperla guardare. Ma non bisogna commettere l'errore di fermarsi alla superficie. Bisogna andare oltre la maschera seducente del paese delle bellezze artistiche, delle grandi firme, dei geniali improvvisatori. Bisogna strappargliela con la forza, questa maschera, alla nostra Italia[41].

È lecito osservare che gli itinerari che percorrono i noiristi, coincidono grosso modo con la divisione dei vari gruppi letterari legati inseparabilmente ai dati luoghi. Inoltre, anche determinati autori forniscono frequentemente ritratti della loro urbe prediletta. Così, il nuovo *noir* italiano ci offre un'ampia geografia delle città italiane, mettendo, però, in rilievo tre metropoli: Milano, Bologna e Roma.

L'immagine della capitale lombarda che dà il genere *noir* è una metropoli assai inospitale e caotica. La città di Milano è un posto nebbioso, coperto di smog, sotto il cielo plumbeo. È anche un posto cacofonico che pulsa ai ritmi frenetici in cui uno non riesce a fermarsi:

> Milano non piace quasi a nessuno di quelli che ci vivono. Non amano il ritmo che li spinge sempre di corsa. Hanno problemi di stomaco per i panini alla piastra e i piattini di verdura. Non sopportano la puzza di piscio dei sottopassaggi, l'odore del vomito dei tossici, il lastricato di preservativi nelle viuzze, la moquette di cacche di cane. Sognano il verde e trovano solo qualche albero morente e i parchi strapieni di polizia pronta a dirti che non sta bene sedersi sulla poca erba a farti cavoli tuoi. Sono disorientati dalla mancanza di punti di ritrovo, dalle poche piazze senza panchine, dagli stili architettonici accrocchiati, dalle case a forma di cubo, di ananas, di pigna, finto rococò e finto gotico. Non capiscono che Milano non è una città, ma un grumo di lava che ha subito tutte le Furie. Che è sterile, come il deserto, e per starci bisogna essere attrezzati. Che non è adatta ai dilettanti. Per questo la amo[42].

Milano è anche ovviamente il centro della moda e dell'industria. Questo suo aspetto corrisponde a una delle funzioni di base dell'urbe in genere che hanno portato alla sua fondazione ovvero al ruolo commerciale che doveva garantire il benessere ai suoi abitanti. La città originariamente era uno spazio che serviva da un luogo d'incontri tra i venditori e gli acquirenti per effettuare lo scambio della merce. Questo scopo era simboleggiato dalla piazza dal mercato che si trovava sempre nella posizione centrale delle città[43]. La funzione commerciale delle città portata al culmine, innanzitutto nel caso di Milano, nella narrativa nera di oggi si rispecchia nell'onnipresenza dei marchi. Daniele Luttazzi in *Cappuccetto splatter* (*Gioventù cannibale*) descrive la capitale

[41] G. De Cataldo, «Nota del curatore», in: AA. VV., *Crimini italiani*, a cura di: G. De Cataldo, Einaudi, Torino, 2008, p. V.
[42] S. Dazieri, *Attenti al Gorilla*, Mondadori, Milano, 1998, p. 12.
[43] K. Wieczorek, op. cit., pp. 15 – 16.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

lombarda servendosi esclusivamente delle griffe, perché esse meglio rappresentano l'opprimente carattere del consumismo. In cinque pagine del racconto appare un ampio elenco di diversi marchi che sostituiscono i nomi propri dei prodotti e costituiscono la quotidianità degli abitanti di Milano: Ventolin, Mark Kostabi, Serax, Knirps, Perry Ellis, Prada, Twingo, Teuco, Letraset, Glaxo, Bassetti, Memphis, Triumph, Sony, Moulinex, Kraft, Bulthaup, Ferrarelle, Joe Basco, Philip Stark[44]. Invece Stefano Massaron presenta un'immagine proprio opposta di Milano. Si concentra piuttosto sulle periferie popolate dai ceti sociali impoveriti che contrastano vivamente con la ricchezza delle élite che abitano in centro:

> Avevo nove o dieci anni, forse anche undici, e con la mia famiglia abitavamo in un quartiere popolare a Cologno Monzese (per chi non lo sapesse, Cologno era, ed è tuttora, un subborgo–dormitorio alle porte di Milano). I nostri palazzi li chiamavano gli alveari per via della regolarità geometrica e monotona delle finestre, che erano tantissime ma tutte troppo piccole. All'interno dei casermoni, però, non si respirava odore di miele, tutt'altro: il fetore acre che ammorbava le scale si imponeva non meno di quanto non facessero lo strato di sporco che rivestiva i muri e le chiazze di umidità che regnavano incontrastate sull'intonaco scrostato dei pianerottoli (le conoscevo bene, quelle chiazze di muffa verdognola, perché lì sopra i pastelli ci scrivevano male, e le parolacce sbiadivano subito)[45].

Oltre alla città di Milano, Bologna costituisce lo sfondo assai frequente delle opere *noir*. Da alcuni anni nell'immaginario collettivo essa è considerata perfino una vera città di segreto: "il luogo ideale, lo è sempre stato, per il mistero. La città è costruita apposta"[46]. Carlo Lucarelli spiegando il fenomeno di Bologna ripete più volte una frase che è divenuta addirittura un suo motto: "Questa città non è come le altre"[47] con la quale sottolinea il suo aspetto particolarmente contraddittorio. Invece il primo scrittore che ha scelto Bologna per l'ambientazione delle sue storie è stato Loriano Macchiavelli che attraverso le sue opere ha smascherato i miti legati alla città. Lo scrittore ha deciso di collocare i suoi romanzi nel cuore dell'Emilia Romagna, prima che essa diventasse «uno dei nodi più inquietanti della tragedia e della farsa nazionali»[48]. Quando si è messo a scrivere i romanzi su Sarti Antonio, si pensava comunemente che Bologna fosse una specie di utopia in cui potevano coabitare tranquillamente i comunisti con gli imprenditori, componendo un quadro compatto e armonico. Macchiavelli ha deciso di

[44] D. Luttazzi, *Cappuccetto splatter*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, a cura di: D. Brolli, Einaudi, Torino, 2006, pp. 63 – 68.
[45] S. Massaron, *Il rumore*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, op. cit., p. 126.
[46] L. Macchiavelli, *Sarti Antonio: caccia tragica*, Einaudi, Torino, 2009, p. 7.
[47] C. Lucarelli, *Almost Blue*, Einaudi, Torino, 1997, p. 57.
[48] O. Del Buono, «Postfazione» in: L. Macchiavelli, *Sui colli all'alba*, Einaudi, Torino, 2005, p. 223.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

creare un ritratto meno zuccheroso, ma più veritiero, attribuendo al suo questurino il ruolo di testimone degli ultimi cambiamenti che la città di Bologna ha subito:

> [Sarti Antonio] prende per mano la sua città e la fa conoscere al gran pubblico, che ne sente parlare solo come del fiore all'occhiello dell'amministrazione rossa in Emilia: essa è ancora una città di frontiera, sospesa tra una dimensione completamente urbanizzata e una ancora provinciale addirittura contadina. I suoi portici esercitano una sorta di democrazia urbanistica, unendo in un unico destino palazzi di diversa ambizione; le sue torri sorvegliano un mare di tetti apparentemente sonnolento, le sue vie conservano ancora tracce di un'umanità in via d'estinzione[49].

Quello che risulta dalla letteratura *noir* è un'immagine di Bologna non più utopica o mitica, ma travolta dagli stessi problemi che tutta l'Italia deve affrontare: immigrazione extracomunitaria, prostituzione, droga, mafia e terrorismo. In maniera esplicita lo esprime Carlo Lucarelli:

> - Bologna è un merdaio, te lo dico io… i travestiti in Fiera, le tossiche sui viali, le nigeriane, le austriache, le checche albanesi che battono nel piazzale delle corriere… e 'ste minchie di cittadini che prima si incazzano perché hanno i brasiliani che gli fanno casino sotto casa e poi quando cominci ad andare in giro a rompere, si incazzano di nuovo perché non possono andare a puttane in pace. Bologna è una città ipocrita[50].

Inoltre, quello che rende la città speciale è anche un'architettura particolare. Essa sembra opporsi all'organizzazione delle altre metropoli italiane e mondiali per l'aspetto medievale del centro storico che sembra immutato da secoli. A questo proposito è lecito citare Ewa Rewers la quale ritiene che l'architettura ha sempre utilizzato in maniera cosciente l'illuminotecnica, facendo uso della luce solare per "ricreare" e "moltiplicare" gli spazi imitando e ripetendo in questa maniera l'atto divino di creazione: i raggi possono visibilmente mettere in evidenza un edificio su uno sfondo di una massa di altre costruzioni oppure possono nascondere un luogo avvolgendolo in un'oscura ombra. Di seguito, occorre ricordare la sostanziale funzione del sole la cui posizione indica le direzioni del mondo, le stagioni dell'anno e perfino il momento esatto della giornata, per cui la luce solare può arricchire un dato posto di un senso metafisico, caricandolo di determinati significati. Inoltre, va ricordato che in varie religioni la luce rappresenta la vita spirituale: non solo simboleggia la separazione del mondo umano dalle tenebre, indicando in questa maniera i suoi confini, ma anche ricorda

[49] M. Carloni cit. da: L. Crovi, op. cit., pp. 126 – 127.
[50] C. Lucarelli, *Il giorno del lupo*, in: C. Lucarelli, *L'ispettore Coliandro*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 228 – 229.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

ininterrottamente dell'inevitabile presenza della dimensione metafisica nella esistenza umana, in quanto il sole in varie credenze presenti in diverse parti del mondo assumeva il ruolo di suprema divinità. Tuttavia, questo rapporto diretto tra l'urbanizzazione e la luce solare nelle città moderne svanisce in quanto il ruolo del sole è stato sostituito dalla luce artificiale: proiettori, lanterne o lampade al neon. Questo scambio ha portato all'interruzione dell'ancoraggio dell'uomo nella metafisica ed ha minato il legame secolare tra la luce e la stabilità, provocando in questa maniera una certa schizofrenia dell'uomo contemporaneo che non è più capace di distinguere i posti o momenti che da sempre regolavano la vita umana e attribuirgli un determinato significato[51]. Comunque, il carattere della città di Bologna differisce dalle tipiche metropoli postmoderne giacché il centro storico è interamente medievale per cui mantiene il peculiare carattere mistico dello spazio. La sua forma di oggi corrisponde vivamente all'originaria natura dell'architettura urbana medievale che doveva simboleggiare il destino imbrogliato dell'uomo, la via difficile che l'anima umana doveva percorrere per giungere alla beatitudine[52]. I noiristi contemporanei riflettono questo suo carattere singolare concentrandosi nella descrizione su un intreccio delle buie vie avvolte nella nebbia fitta e umida che confonde le figure dei passanti. Bologna viene rappresentata come una rete di portici e gallerie che continua per l'intero centro città, celando il sole e fornendo l'ombra imperscrutabile nella quale si nasconde il segreto:

> La luce, in aprile, cambia in fretta quando cala il sole. Le ombre sotto i portici si arrossano, si macchiano, quasi, tagliate dai raggi giallastri che entrano dritti sotto le volte, scivolano veloci sui muri e a fissarli, tenendo lo sguardo fermo verso il fondo delle colonne, brillano insanguinati agli angoli degli occhi. Quando il sole sparisce dietro i tetti e la luce diventa più opaca, velata dal filtro violaceo delle nuvole più basse, le ombre sotto i portici si fanno prima grigie, di un grigio metallico e un po' elettrico, poi azzurre, di un azzurro carico da ferro, cromato e quasi blu. Anche piazza Verdi cambia in fretta come la luce e alle sette e un quarto è già diversa da come era alle sette[53].

La terza metropoli ricorrente nei testi *noir* è Roma "che è allo stesso tempo capitale politica e capitale del delitto"[54]. La Stazione Termini costituisce il suo centro sia geografico sia criminoso, che è "(…) zona che, nonostante i lodevoli sforzi

[51] E. Rewers, op. cit., pp. 106 – 108; B. Głyda, «Miasto – anatomiczny model filozofii współczesnej», in: AA. VV., *Miasto i czas*, op. cit., p. 171.
[52] B. Głyda, op. cit., p. 170.
[53] C. Lucarelli, *Almost*…, op. cit., p. 101.
[54] L. Crovi, op. cit., p. 146.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

dell'Amministrazione capitolina, resta una sorta di porto franco per l'immigrazione clandestina"[55]. Di conseguenza, l'atmosfera della città è assolutamente minacciosa:

> La sera, Roma piange. È stata questa la prima impressione che ho avuto della città quando sono arrivato, tre anni fa, profugo da un piccolo paese di provincia della Calabria.
> All'inizio, era inverno, e il cielo, la sera si tingeva di rosso. Un rosso acceso. Avevo già sentito parlare dei famosi tramonti di Roma, ma pensavo fosse una leggenda per attirare i turisti. E invece è vero: la sera, tutte le sere, Roma al tramonto, si tinge di rosso. A volte anche quando sta piovendo. I tetti, le strade, i palazzi, le antenne TV (quante antenne!), tutto riflette il rosso di quel sangue improvviso[56].

Quell'atmosfera minacciosa dell'Urbe si traduce anche nel numero di immigrati e nel tasso della criminalità che a sua volta, come ricordiamo, costituisce uno dei fenomeni cardinali di *post-polis*[57]:

> - Roma è piena di stranieri. Manodopera al basso costo e manovalanza criminale. Profughi. Sbandati. Vittime della carestia e delle illusioni che continuiamo a vendere al resto del mondo dall'alto dei meravigliosi successi del nostro sistema. Gente dell'Est, cinesi, neri…[58]

Oltre a tre principali grandi metropoli, nel nuovo *noir* italiano appaiono anche altre regioni e città. Così, l'ubicazione prediletta dei romanzi di Gianrico Carofiglio è la città di Bari, Giampaolo Simi sceglie di solito la Toscana, "una terra pericolosa densa di delitti e misteri"[59] invece Massimo Carlotto descrive il Veneto – "Non è importante specificare quale [città]. Padova, Treviso o Vicenza; la fame di soldi era uguale dappertutto"[60]. Anche le zone particolari del Sud possono divenire l'oggetto delle storie *noir*:

> A Napoli i quartieri perbene e quelli laidi sono a volte fianco a fianco, intrecciati l'uno con l'altro. Basta fare quattro passi e da via dei Mille ti trovi dentro vicoli fatiscenti salendo la strada a fianco al *Cinema delle Palme*, oppure pochi metri, e dagli eleganti palazzi dietro via Caracciolo sei nel Pallonetto a Santa Lucia.
> Bastano quattro passi, a volte chiudi gli occhi, cammini, e ti trovi per errore in una zona dove ti scippano, ti rapinano, ti stuprano e ti uccidono, mentre un attimo prima stavi guardando una bella vetrina piena di roba costosa[61].

---

[55] G. De Cataldo, *Nero come il cuore*, in: G. De Cataldo, *Trilogia criminale*, Einaudi, Torino, 2009, p. 11.
[56] A. Teodorani *E Roma piange*, AA. VV., *Gioventù cannibale*, op. cit., p. 45.
[57] E. Rewers, op. cit., p. 6.
[58] G. De Cataldo, *Nero come il cuore*, op. cit., p. 24.
[59] L. Crovi, op. cit., p. 102.
[60] M. Carlotto, *Arrivederci amore, ciao*, Edizioni e/o, Roma, 2006, p. 121.
[61] D. Lama, *Per due voci sole*, in: AA. VV., *Alle signore piace il nero*, a cura di: B. Garlaschelli, N. Vallorani, Sperling & Kupfer, Milano, 2009, p. 248.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Riassumendo il panorama italiano che il nuovo *noir* italiano offre ai suoi lettori, si può costatare che il genere costituisce uno specchio dell'Italia dal quale risulta un'immagine della terra "tragica, contraddittoria, maledettamente affascinante"[62].

3.4.3 Le zone periferiche

Un'altra peculiarità dello spazio tipico per il nuovo *noir* italiano riguarda la demarcazione. In questo contesto è opportuno citare Jurij Łotman che sottolinea l'importanza del confine nella descrizione topologica che divida in maniera netta due spazi. Secondo lo studioso la sua caratteristica principale consiste proprio nella impermeabilità in quanto ogni spazio porta con sé un determinato significato che viene protetto soltanto entro i suoi limiti[63]. Tuttavia, Marc Vernet a proposito del cinema dichiara che il *noir* privilegia gli spazi intermedi e mal definiti[64]. La constatazione si può certamente estendere anche sull'ambito della letteratura nera di oggi, che come abbiamo visto, predilige gli ambienti di *post-polis*, la cui caratteristica fondamentale consiste nel liquefarsi e nell'estendersi fino ad annullare il concetto di frontiera[65]. Per questo motivo il *noir* colloca le trame frequentemente nei luoghi ambigui, sobborghi ossia zone che non appartengono più alla città, ma non possono essere identificate ancora con la campagna.

> Inseguo con lo sguardo un confine che non vedo, quello oltre il quale la città si fa campagna, territorio di fuorilegge e clandestini, frontiera. So che non c'è nulla di quello che immagino, nient'altro a parte periferia, sporco, assenza di memoria. Ma mi piace pensare che fuori da questa città la vita possa essere diversa, e stupirmi. Non accadrà, come non accadrà stasera[66].

Evidentemente si tratta di un posto di trasgressione in cui, però, varcare il confine è impossibile, perché i suoi limiti sono sfuocati. Questo aspetto, invece, è cruciale per la cultura postmoderna in cui la preposizione "tra/fra" diventa il termine-chiave per descrivere le relazioni tra i fenomeni finora separati. Nella retorica postmoderna la preposizione si è lessicalizzata, trasformandosi da una forma utilizzata per indicare un rapporto fra due elementi, in un "infra-spazio", uno spazio, la caratteristica principale del quale è quella di trovarsi proprio "tra" altri terreni[67]. Bologna costituisce un caso molto particolare di questo fenomeno spaziale, essendo una città "dai fianchi un po'

[62] M. Testa, *Dizionario atipico del giallo 2009*, Cooper, Roma, 2009, p. 149.
[63] J. Łotman, op. cit., p. 327.
[64] M. Vernet, «Topologie del film noir», in: AA. VV., *I colori del nero*, op. cit., p. 241.
[65] E. Rewers, op. cit., p. 5.
[66] N. Vallorani, *Ali*, in: AA. VV., *Alle signore piace il nero*, op. cit., p. 66.
[67] E. Rewers, op. cit., pp. 168 – 169.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

molli"[68], che non ha limiti percepibili, quindi non si sa né dove termini né dove inizi. Lo dimostra Carlo Lucarelli in *Almost blue*:

> Questa città, le aveva detto Matera, non è come le altre. (…) Questa città, le aveva detto, non è quello che sembra. Lei dice piccola perché pensa a quello che sta dentro le mura, che è poco più di un paese, ma questa città lei non la conosce, ispettore, non la conosce proprio. Questa che lei chiama Bologna è una cosa grande che va da Parma fino a Cattolica, un pezzo di regione spiaccicato lungo la via Emilia, dove davvero la gente vive a Modena, lavora a Bologna e la sera va a ballare a Rimini. Questa è una strana metropoli di duemila chilometri quadrati e due milioni di abitanti, che si allarga a macchia d'olio tra il mare e gli Appennini e non ha un vero centro ma una periferia diffusa che si chiama Ferrara, Imola, Ravenna o la Riviera[69].

Come possiamo vedere, Bologna sembra versarsi come un liquido e continua per chilometri fino a trasformarsi in maniera impercettibile in un'altra urbe. Proprio per questo carattere vago e nebuloso, le zone periferiche sono in ogni modo territori che simboleggiano caos e disordine. Esse non possono essere identificate con nessuno spazio particolare e, in effetti, diventano il cosiddetto "*no man's land*"[70] caratteristici per le città popolate dalla società dello spettacolo[71], come nel romanzo di Gianrico Carofiglio *Le perfezioni provvisorie*:

> Costeggiai la recinzione infinita del porto, percorrendo viale Vittorio Veneto lungo la pista ciclabile. La città, dopo tutta quella pioggia, sembrava coperta da una lacca nera e lucida. Niente biciclette, niente pedoni, poche macchine. Era uno scenario da *Blade Runner*, e questa sensazione diventò ancora più forte quando m'infilai nelle strade deserte e livide che si sparpagliavano tra la Fiera del Levante, un gigantesco plesso industriale abbandonato da decenni, e l'ex macello comunale diventato biblioteca nazionale, i cui cortili sembrano quadri di De Chirico. Non ci sono bar, ristoranti o negozi, da quelle parti. Solo officine, depositi, magazzini deserti, autorimesse, ciminiere inattive, cortili di fabbriche chiusi da decenni e pieni di erbe selvatiche, cani randagi, gufi, e inafferrabili volpi urbane.
> L'inquietudine che emanavano quei posti ha un effetto curiosamente benefico su di me. Come se mi prosciugasse della mia personale inquietudine, attirandola nel suo cupo vortice; come se l'indistinta paura di un pericolo esterno mi liberasse della paura, peggiore o meno controllabile, di un pericolo interno[72].

Questi posti inducono paura, perché non hanno limiti ben distinti che potrebbero dividere il mondo sicuro da quello pericoloso. Anzi, il pericolo si trova proprio all'interno di queste zone dai confini vaghi, perché la cinta protettiva non esiste e, di

[68] F. Guccini "Bologna", cit. da: L. Crovi, op. cit., p. 125.
[69] C. Lucarelli, *Almost*…, op. cit., p. 100.
[70] G. Carofiglio, *Le perfezioni provvisorie*, Sallerio editore, Palermo, 2010, p. 50.
[71] G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu* oraz *Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 2006, p. 120.
[72] G. Carofiglio, *Le perfezioni provvisorie*, op. cit., pp. 49 – 50.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

conseguenza, la periferia serve da nascondiglio ai malviventi come nel romanzo di Giampaolo Simi intitolato *Rosa elettrica* in cui si descrive il quartiere 167 di Napoli:

> Al primo cavalcavia sopra la tangenziale D'Intrò mi indica con uno sguardo un paio di sentinelle. Ragazzini con il cavallo dei pantaloni alle ginocchia, grosse cintole di tela beige e catenoni che pendono dalle tasche. Alla rotonda, un paio di scooter fanno giri a ripetizione, come mosche intrappolate in una vetrina. Poi, davanti a noi s'innalza una specie di transatlantico arenato nel nulla. Hanno ragione a chiamarlo così, da qui i blocchi della 167 sembrano proprio quello, un transatlantico. Arenato e corroso, certo, ma non abbandonato. Anzi, pieno di gente salita su aspettandosi di partire per una nuova vita. Solo che per l'America era tardi già da un pezzo. E loro, nell'attesa, si sono rassegnati a stendere i panni e a montare antenne paraboliche.
> - Qua ci abitano almeno centomila persone, - mi racconta D'Intrò. – Ma sa qual è la cosa che mi fa star male, ogni volta?
> (…)
> - È che uno si guarda in giro e non capisce dove siano[73].

Le periferie diventano il centro d'impurità e degenerazione anche perché letteralmente sono sempre piene di sporcizia. Invece di costituire un luogo di riposo per i cittadini delle città, le zone periferiche si sono trasformate in un immenso immondezzaio:

> Le case basse e grigie, senza intonaco, con i tondini contorti e arrugginiti che spuntavano dai tetti come dita rattrappite di vecchi. I balconi di ferro. Gli infissi di plastica. Le strade storte, sconnesse, alluvionate. I fossi. Gli orti tra le case. I cani magri e bastonati. Le 127. I recinti di frasche e filo spinato.
> Poi solo campi sporchi. Cicoria. Pecore. E immondizia[74].

Indubbiamente, la sporcizia che circonda i personaggi, non li può lasciare indifferenti. Il lerciume diventa la fonte del crimine e incita i protagonisti al Male. È una specie di determinismo fatale perché, come dichiara Michel Cieutat, dal sudiciume all'abiezione morale il passo è breve[75]. Quindi, i luoghi del genere contaminano i loro abitanti e inevitabilmente li conducono alla catastrofe:

> Di fianco a me, di fronte alla scuola, c'era il cespuglio che usano come latrina a cielo aperto. L'odore era terribile. Carte sporche dappertutto. Ossa di pollo e lische. Involti di cellophane svuotati dai cani. Sporco.
> Sporco.
> Sporco.

[73] G. Simi, *Rosa elettrica*, Einaudi, Torino, 2007, p. 150.
[74] N. Ammaniti, *Fango (Vivere e morire al Prenestino)*, in: N. Ammaniti, *Fango*, op. cit., p. 251.
[75] M. Cieutat, op. cit., p. 232.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Per contiguità e per destino, mi sono sentito sporco anch'io[76].

Quindi, lo spazio non soltanto rispecchia l'immoralità dei personaggi, ma anche viceversa, esso stimola addirittura la criminalità. Emanuele Trevi in *Spazzatura e violenza*, postfazione alla raccolta *Gioventù cannibale*, vede il profondo e incancellabile legame tra la nascita della violenza e l'immondizia:

> Si potrebbe dire che ogni volta che c'è spazzatura c'è violenza e viceversa. Ecco perché né la spazzatura né la violenza possono essere considerati alla stregua i semplici «argomenti», configurandosi piuttosto come maschere, affini e complementari, della stessa pulsione innominabile, della stessa oscura sorgente dell'ispirazione. (…) è evidente che un aspetto (la spazzatura) implica ed è implicato dall'altro (la violenza) in una circolarità che più *viziosa* di così non si può[77].

I sobborghi sono, in effetti, terreni da cui si vuole soltanto scappare, perché determinano tutta la vita dei loro abitanti. Essi non danno nessuna prospettiva di vivere in maniera degna, ma corrompono i loro abitanti e spingono per costrizione sempre più in basso:

> - Io non voglio marcire qui, Sandro, - disse la Cì appoggiandosi il mento sulle ginocchia. – Non voglio diventare come una delle nostre vicine, sempre in casa a pulire e a fare un figlio dietro l'altro e poi giù in cortile in autunno a fare la conserva di pomodoro -. Sospirò. – Gli Alveari sono un posto di merda, - concluse[78].

L'aspetto terrificante delle sudice zone periferiche è l'impossibilità della purificazione che impongono. L'uomo si inabissa sempre di più nella sporcizia per diventare infine egli stesso un rifiuto. In maniera diretta lo presenta Niccolò Ammaniti nel racconto *Fango (Vivere e morire al Prenestino)* in cui Albertino, un giovane mafioso, uccide Antonello, un corriere che trasportava droga dall'Oriente, e per sbarazzarsi del suo corpo, lo butta via come se fosse spazzatura:

> Aprì il portabagagli. Il fagotto piegato su se stesso.
> Lo tirò fuori.
> Lo trascinò afferrandolo per i piedi.

[76] N.Vallorani, *Le morti pulite*, in: AA. VV., *Anime nere*, a cura di: A. D. Altieri, Mondadori, Milano, 2007, p. 110.
[77] E. Trevi, «Spazzatura e violenza: sull`estetica cannibale», in: AA. VV. *Gioventù cannibale*, op. cit., pp. 207 – 208.
[78] S. Massaron, *Ruggine*, op. cit., pp. 130 – 131.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> La radura degradava in una discesa sempre più rapida che finiva in un acquitrino scuro e immobile cinto da canne ed erbacce. Lavatrici arrugginite, frigoriferi sventrati, lavapiatti degli anni Settanta, forni, spuntavano dall'acqua come relitti di galeoni abbandonati.
> Il cimitero degli elettrodomestici[79].

Quindi, dopo la morte, non solo non si è verificata la purificazione, ma l'uomo stesso ormai fa parte del sudiciume.

3.4.4 I Nonluoghi

Alla questione della periferia è legato anche un'intera categoria dello spazio. Elisabetta Mondello nell'articolo «*Luoghi* e *nonluoghi* nel romanzo nero contemporaneo» proveniente dal volume pubblicato dopo l'incontro fra il mondo universitario e gli scrittori intitolato "Roma noir 2007", tocca il tema delle ambientazioni tipiche per il *noir*. La studiosa nel suo lavoro attinge all'opera di Marc Augé *Non-lieux* in cui si espone la dicotomia tra *luogo* e *nonluogo*. Secondo l'antropologo francese si possono individuare tre tratti distintivi del *luogo*: esso è sempre identitario in quanto contrassegna l'identità del suo abitante, relazionale perché individua i rapporti reciproci fra i soggetti in funzione di una loro comune appartenenza e, infine, storico giacché rievoca all'individuo le sue radici. Il *luogo* è, quindi, uno spazio chiuso e umanizzato che diventa un centro di valori solidi e che garantisce la sicurezza di quelli che ci stanno dentro. Invece, i *nonluoghi* evidentemente costituiscono l'opposto dei *luoghi* e sono, quindi, i "ponti" aerei, telecomunicativi o quelli elettronici che non "traggono fuori" i luoghi dallo spazio, ma proprio al contrario, privandoli di significato, li immergono in esso. Il *nonluogo* è uno spazio in cui non avviene l'ancoraggio metafisico in quanto esso esigerebbe i solidi fondamenti che a loro volta avrebbero bisogno di una localizzazione. In particolare, si tratta delle zone destinate al trasporto, al transito, al commercio oppure al tempo libero, tra cui possiamo elencare: ipermercati, autostrade, stazioni ferroviarie, aeroporti, treni o aerei. Dunque, come vediamo, sono ambienti anonimi che non forniscono identità a quelli che li popolano, in cui si evitano i rapporti interpersonali e costruiti in maniera standardizzata per non distinguersi né per attrarre l'attenzione[80].

[79] N. Ammaniti, *Fango…,* op. cit., p. 253.
[80] E. Mondello, «*Luoghi e nonluoghi* nel romanzo nero contemporaneo», in: AA. VV., *Roma noir 2007.* Luoghi *e* nonluoghi *nel romanzo nero contemporaneo*, a cura di: E. Mondello, Robin Edizioni, Roma, 2007, pp. 31 – 32; E. Rewers, op. cit., pp. 159 – 162; Yi-Fu Tuan, cit. da: M. S. Szczepański, W. Ślęzak-Tazbir, «Przestrzeń, miasto i mieszkanie w społecznej świadomości. Refleksje socjologów», in: AA. VV., *Miasto i czas*, op. cit., p. 109.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Agli spazi che non sono identitari, relazionali e storici appartengono evidentemente le zone periferiche, quei *no man's land* descritti nel capitolo precedente, terre in sospeso tra il territorio urbano e rurale. Tuttavia, anche altri tipi di *nonluoghi* costituiscono una frequente ambientazione delle opere *noir* contemporanee. Elisabetta Mondello nel suo articolo cita l'esempio di Gianrico Carofiglio che nell'opera *Ad occhi chiusi* descrive le sue abituali visite al supermercato. Il protagonista principale confessa che il recarsi al grande magazzino gli dà la sensazione di sottrarsi al mondo. Il supermercato equivale per lui a un tempio di libertà in quanto gli permette di prendere le distanze della vita quotidiana:

> Ci sono dei pomeriggi che non ne posso più dei clienti, delle carte, dello studio, delle telefonate con i colleghi. Allora mi viene di uscire, per andare in libreria, o al supermercato. Perlopiù me la faccio passare, quella voglia di uscire, perché ci sono altri clienti, altre carte, altri colleghi rompicoglioni con cui parlare al telefono. Qualche volta però, quando sono veramente al limite, esco. E qualche volta prendo la macchina, e me ne vado per un'ora, o anche due, in uno dei giganteschi ipermercati della periferia.
> Mi dà un senso di libertà girare di pomeriggio fra gli scaffali con un cartello e comprarmi le cose più inutili, il cibo più improbabile, i libri con lo sconto del venti per cento, gli articoli elettronici – che poi non uso mai – in offerta speciale. Quando rientro in studio mi sento meglio; non proprio impaziente di tornare a lavorare ma, insomma, meglio.
> Quel pomeriggio ero appunto al mio supermercato preferito. Un capannone immenso nel bel mezzo di una delle periferie più degradate. Un posto quasi irreale[81].

Il carattere del *nonluogo* che possiede il supermercato è il merito della produzione capitalistica che abbatte i confini tra diverse società e standardizza lo spazio. Questo processo tipico per la società dello spettacolo equivale alla estensione della banalizzazione che risulta dall'ammasso della merce prodotta in serie che a sua volta cancella tutte le barriere regionali, legali o feudali e quindi, annulla l'autonomia e la qualità degli spazi[82].

Di seguito, come si è detto, i *nonluoghi* costituiscono pure gli spazi di transito, tra cui soventemente rappresentati sono stazioni ferroviarie o aeroporti, caratterizzati da un viavai di passeggeri che appunto, ci si sono trovati solo di passaggio e non hanno nessuna voglia di fermarvisi. La funzione principale di quei posti è quella di agevolare la circolazione, perciò invece di essere ospitali, invitano piuttosto a lasciarli immediatamente:

> La stazione è il normale scalo ferroviario di una città di provincia.

[81] G. Carofiglio, *Ad occhi chiusi*, Sallerio editore, Palermo, 2003, p. 133.
[82] G. Debord, op. cit., p. 117.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> Binari dietro e binari davanti, fili tesi a fare a strisce il cielo e la ruggine delle traversine a colorare il pavimento fino alla curva che si indovina in fondo. Di fianco, un edificio lungo e basso che per architettura e colore non potrebbe essere altro che una stazione. Il cartello blu appeso propone «Asti» ai viaggiatori sui convogli di passaggio e lo impone a chi di ferma.
> Il treno stride di freni e di ferro fino ad arrestarsi e le porte si aprono.
> Passeggeri scendono mentre una voce suggerisce coincidenze. Nomi che non fanno sognare, ordinarie vicinanze, semplici ritorni a casa. Fine dell'avventura di un viaggio, che in posti come questo, non è quasi mai tale. Sono eventi giornalieri che offrono come ricompensa la rigida e ineluttabile monotonia della pendola.
> *Tic, tac, tic, tac…*[83]

Di seguito, anche Alda Teodorani è autrice di un'interessante descrizione di una stazione ferroviaria. Nel racconto *E Roma piange* (*Gioventù cannibale*) la scrittrice ritrae la stazione Termini come "un grosso ragno che inghiotte tutto"[84]. Il paragone con un animale che con la tela tesse tutto il territorio della città, chiaramente rappresenta l'estensione del suo potere sinistro su tutta l'urbe. Siccome la stazione costituisce uno spazio anonimo e impersonale, di conseguenza anche la capitale dello Stato acquista le particolarità del *nonluogo* e diventa una metropoli priva di alcun significato simbolico[85].

Monica Cristina Storini osserva che la predilezione dei noiristi per i *nonluoghi* è sicuramente parallela al desiderio di narrare un universo in disgregazione, in cui la condizione umana è percepita come incerta e instabile[86]. Essi simboleggiano l'incostanza e l'insicurezza in quanto non costituiscono alcun punto di riferimento. Anzi, l'uomo che ci si trova dentro, sembra non essere più un individuo, ma diventa un piccolo elemento di un meccanismo più grande. Così succede in ospedale in *Paziente Zero* di Edoardo Rosati (*Anime nere*) o *Tufanaltorab* di Danilo Arona (*Anime nere*). Nel racconto di Rosati l'essere umano diventa semplicemente un campo di sperimentazione per il professor Jacopo Pietrangeli. Il paziente è privo di nominativi, come lo suggerisce già il titolo, e diventa soltanto un numero nell'elenco degli interventi. Anche Roberta, protagonista di *Tufanaltorab*, medico del Pronto Soccorso, guarda i pazienti come se fossero una grande massa indistinguibile di corpi:

> Pronto Soccorso. Di giorno laboratorio del reale: corpi deformati per incidente stradale, fratture scomposte, facce urlanti, vittime di rapine sanguinose e coniugi che decidono di risolvere i loro problemi con le armi. Di notte, zona in ombra oltre i confini della realtà: tossici in crisi di astinenza o in overdose, urla e vomito, pazzi e fantasmi, gente che ci viene a dormire, alcolizzati e barboni, albanesi in preda ai dolori insopportabili per coliche renali,

[83] G. Faletti, *Per conto terzi*, in: AA. VV., *Crimini italiani*, op. cit., p. 149.
[84] A. Teodorani, *E Roma piange*, op. cit., p. 45.
[85] Cfr. E. Rewers, op. cit., p. 159.
[86] M. C. Storini, «Spazi reali, spazi simbolici: corpo e scrittura nel *noir* al femminile», in: AA. VV., *Roma noir 2007…,* op. cit., p. 90.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> prostitute ferite con colli di bottiglia, viados sodomizzati e di nuovo corpi deformati per incidenti stradali notturni (perciò *più* deformati)[87].

L'atmosfera cupa di questo posto viene moltiplicata dall'architettura dell'ospedale. Tutto è costruito con materiali freddi, impersonali e sterili, perché l'uomo non lasci nessuna traccia del suo passaggio.

Le discoteche possiedono la stessa capacità di rendere l'individuo soltanto un ritaglio di un fenomeno più grande giacché durante i concerti un essere umano diventa esclusivamente un elemento della folla ballante. Ognuno spinto dalla marea di gente viene privato di ogni libera volontà perché si unifichi con essa. Lo illustra Matteo Curtoni in *Treccine bionde* (antologia *Gioventù cannibale*):

> Il ragazzo si scordò di quell'idea e continuò a seguire il ritmo generale, ballando, sudando, gridando le parole della canzone che ricordava e improvvisando quelle che aveva dimenticato. Intravide l'agitarsi del braccio di uno dei suoi amici, in fondo alla sala, sulla riva opposta della laguna frenetica di corpi e suoni in cui erano immersi, e ricambiò il saluto senza smettere di ballare[88].

La folla, anzi la "laguna frenetica di corpi", sembra un organismo compatto dal quale non si può scappare una volta inghiottiti. Anche se si perde il ritmo, il flusso immenso ci farà pulsare lo stesso. Questo corrisponde allo spirito dei tempi in cui viviamo, in cui il ritmo viene imposto dalle tecnologie comunicative che sono maggiormente responsabili per la distruzione degli ordini, per l'annullamento del tempo e dello spazio, e di conseguenza per la progressiva delocalizzazione e per il caos, quindi, per la perdita del *luogo* a beneficio del *nonluogo*, esplorato con insistenza dall'estetica contemporanea[89].

Inoltre, tra i *nonluoghi* tipici per il *noir* troviamo strade con i loro punti caratteristici: parcheggi o autogrill. Come è evidente, essi sono esclusivamente zone di passaggio, tutte standardizzate si assomigliano a vicenda. La gente ci si ferma per un attimo per riprendere subito il viaggio. In più, nei suddetti spazi la gente viene identificata esclusivamente con la macchina che guida, privata di ogni altra qualità. Lo nota Aldo Nove ne *Il mondo dell'amore*:

[87] D. Arona, *Tufanaltorab*, in: AA. VV., *Anime nere*, op. cit., p. 344.
[88] M. Curtoni, *Treccine bionde*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, op. cit., p. 96.
[89] E. Rewers, op. cit., pp. 161 – 162.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> Arrivati all'Iper, facciamo tre o quattro giri per trovare il parcheggio, a volte anche dieci, e solo due se non sono ancora le cinque, l'anno scorso addirittura una volta sola: c'era una Fiesta che andava via subito, e ci siamo messi lì[90].

Quindi, come vediamo la categoria dei *nonluoghi* viene sfruttata assai frequentemente dal *noir* contemporaneo proprio per la sua capacità di suscitare spavento e ricreare perfettamente quell'atmosfera sinistra e minacciosa, prediletta dei noiristi. Comunque, è giusto segnalare che l'idea di applicare tale chiave di lettura nei confronti dello spazio *noir* è quella di Elisabetta Mondello a cui mi sono ispirata più volte nella mia tesi. Ebbene, nella presente dissertazione cercavo di completare il quadro attingendo alle peculiarità di *post-polis* sviluppate da Ewa Rewers, e in più, estenderla a tanti interessanti testi.

3.4.5 Verso il basso

Come abbiamo avuto già opportunità di osservare, ogni spazio descritto dal genere *noir* diventa una metafora della società e dei suoi problemi. Abbiamo visto più volte che gli autori prevalentemente descrivono spazi che possiedono una connotazione negativa tra cui le periferie delle città piene di sporcizia e orrore, proprio perché esse esprimono meglio la bassezza morale che vogliono denunciare. Fondamentale diventa l'inclinazione dei noiristi per tutto quello che si trova al margine, al bordo, fuori dal centro. Per questo motivo gli scrittori rivolgono frequentemente lo sguardo in giù, attingendo alla topica opposizione verticale "alto-basso" in cui quello che si trova in alto è anche bello e buono, invece il basso viene collegato con ciò che è brutto e cattivo[91]. Gianrico Carofiglio rievoca direttamente il simbolismo di quello che si trova in basso, mettendolo in contrasto con lo spazio in alto. In *Ragionevoli dubbi* egli descrive le camere di sicurezza che si trovano nei sotterranei del palazzo di giustizia:

> Ho il ricordo di questo mondo sotterraneo e astratto. C'era un corridoio con un neon difettoso che si accendeva e si spegneva a intermittenza. Sui due lati, celle che sembravano gabbie per animali da batteria. Anfratti di un incubo dai quali poteva improvvisamente uscire una mano artigliata a ghermirti. Odore di umido, di muffa, di nafta. Rumori attutiti e carichi di minaccia. Muri scrostati e sudici. La sensazione che le regole normali non funzionassero, laggiù. Che ce ne fossero altre, sconosciute e angosciose.
> Pensai che eravamo solo a pochi metri dal cosiddetto mondo normale e mi chiesi quanti mondi sotterranei e paurosi come quello avessi sfiorato nella mia vita[92].

[90] A. Nove, *Il mondo dell'amore*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, op. cit., p. 54.
[91] J. Łotman, op. cit., pp. 311 - 312.
[92] G. Carofiglio, *Ragionevoli dubbi*, Sallerio editore, Palermo, 2006, p. 186.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Come possiamo vedere, giù cambiano le leggi e l'atmosfera diventa subito sinistra. Analoga situazione troviamo nel romanzo di Loriano Macchiavelli intitolato *I sotterranei di Bologna*. Sarti Antonio nel corso della sua indagine è costretto a scendere nei canali e nei fossi che occupano tutto il territorio della capitale romagnola e collegano i più importanti edifici bolognesi, come stazione ferroviaria, chiese e ospedali. Il suo viaggio nei sotterranei è un passaggio "nell'inferno che sta sotto Bologna"[93], quindi il poliziotto compie addirittura un viaggio dantesco entrando nel "ventre della città"[94] in cui teme di smarrire la diritta via nel budello oscuro dei cunicoli[95]. Sotto la città si trova il suo riflesso, ma il riflesso deformato e malefico: "Sotto Bologna vive un'altra Bologna fatta di canali, di gallerie, di sotterranei, di gente e di animali che il progresso nasconde perché poco belli da vedere"[96]. Inoltre, si può costatare che questa discesa nel mondo sotterraneo attinge a uno dei *topoi* del romanzo gotico in quanto esso predilige gli spazi nascosti sotto terra, inquietanti e insidiosi[97]. Tuttavia, oltre alla ispirazione letteraria, è lecito dire che la stessa caratteristica si può individuare nel mondo del fumetto, un altro genere con cui il *noir* vive in chiara simbiosi. Il motivo della città su due livelli si può ritrovare ad esempio nei cartoni animati dedicati a *Batman* di Bob Kane e Bill Finger. L'azione del fumetto si svolge a *Gotham city* la rappresentazione della quale è basata sull'immagine fantasiosa della città di New York. La metropoli fantasiosa è un territorio diviso in due piani: quello alto in cui vivono i privilegiati e il livello sotterraneo, ingannevole, sporco e ripugnante, popolato dai poveri, dai delinquenti e dai tossicodipendenti. La rete dei canali sotto Bologna nel romanzo di Loriano Macchiavelli svolge proprio la stessa funzione: costituisce il nascondiglio per chi è respinto dalla società e di conseguenza diventa la culla del crimine.

È opportuno menzionare un altro esempio della prospettiva della città vista dal basso, presentata da Stefano Massaron in *Ruggine*. I protagonisti ricercano una loro amica che è stata sequestrata da un pedofilo nel deposito di rottami. I ragazzi conoscono questo posto molto bene perché esso costituisce lo sfondo dei loro giochi infantili, comunque questa volta ci si recano senza torcia e sono costretti a scendere nel buio imperscrutabile:

[93] L. Macchiavelli, *I sotterranei di Bologna*, Mondadori, Milano, 2009, p. 32.
[94] Ibid., p. 59.
[95] B. Meazzi, op. cit., p. 130.
[96] [96] L. Macchiavelli, *I sotterranei di Bologna*, op. cit., p. 160.
[97] B. Meazzi, op. cit., p. 129.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> Alla luce fioca della minuscola fiammella, il punto in cui si trovavano si rivelò un dedalo di ombre tremolanti e nicchie buie, di pareti rossastre e sporgenze acuminate, di ganci sospesi e lastre arrugginite dai bordi affilati. Bastarono quei pochi secondi di luce per imprimere nella mente di ognuno di loro ciò che li circondava: un budello angusto in cui si aprivano in ogni direzione decine di bocche irregolari oltre le quali la tenebra era in agguato, accentuata più che sconfitta dal fievole bagliore del fiammifero. (…) Qualche passo più avanti, le grate che formavano il pavimento si inclinavano pericolosamente verso il basso, rivelando un foro smangiato in cui un piede di bambino poteva restare intrappolato come in una tagliola. E il soffitto era basso, bassissimo, sfiorava quasi i capelli di Carmine, e ovunque aperture improvvise si spalancavano come pozzi neri e senza fondo, pronti a inghiottirli[98].

Com'è evidente, il significato del basso viene moltiplicato giacché ad esso si aggiungono le connotazioni che porta con sé il labirinto, lo spazio claustrofobico e insidioso che a sua volta simboleggia il disordine e la situazione senza via d'uscita[99]. Questo posto, dunque, diventa un'essenza del male, caotico regno degli inferni con un aspetto non solo sinistro ma addirittura diabolico. In effetti, i ragazzi scoprono il pedofilo in flagrante e devono uccidere l'uomo per fermarlo.

3.4.6 Casa dolce casa?

Un altro *topos* utilizzato dal genere *noir* costituisce la casa percepita come un rifugio dove uno può nascondersi dagli altri, e che, quindi, diventa un "eremo sicuro"[100]. Nella nostra cultura siamo inclini a idealizzare il domicilio, specialmente la casa familiare, e presentarlo come l'archetipo del privato e dell'autenticità tracciando la sua visione nostalgica: un posto chiuso, un riparo caratterizzato da sicurezza, assetto e stabilità[101]. Lo illustra la descrizione dell'appartamento di Grazia Negro proveniente da *Lupo mannaro*:

> Entro e un'ondata calda di sonno mi investe all'improvviso, morbida, assieme a un odore avvolgente, familiare e piacevole li lenzuola schiacciate, di sudore tiepido nella penombra sfumata e di aria ferma, immobile e dolcemente pesante, tra le persiane chiuse. C'è un divano letto al centro del monolocale in cui vive l'assistente Negro e devo fare uno sforzo per non lasciarmi cadere sull'impronta che il suo corpo ha lasciato sul lenzuolo e che immagino accogliente come un nido[102].

[98] S. Massaron, *Ruggine*, op. cit., pp. 205 – 206.
[99] W. Kopaliński, op. cit., pp. 183 – 184.
[100] D. Lama, *Per due voci sole*, op. cit., p. 261.
[101] E. Rewers, op. cit., p. 221.
[102] C. Lucarelli, *Lupo mannaro*, op. cit., 2001, p. 55.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Il domicilio viene messo in contrasto con il mondo esterno, lo spazio aperto che viene rappresentato come una terra sconosciuta, caotica e pericolosa[103]. Come tale, l'opposizione tra la casa e il mondo circondante appare in alcuni testi tra cui *Fango (Vivere e morire al Prenestino)* di Niccolò Ammaniti, il protagonista del quale circola per la città con la droga in tasca, ossessionato dall'idea che la polizia lo possa catturare e chiudere in carcere. La città diventa per lui uno spazio ostile e sinistro, una giungla d'asfalto che non offre nessun aiuto, addirittura "un campo minato[104]. L'urbe è rumorosa, piena di suoni lugubri e sinistri che assomigliano alle sirene della polizia e aumentano il suo terrore. In quella situazione l'unico pensiero che gli porta sollievo è proprio la casa che il personaggio si immagina come un rifugio paradisiaco, un perfetto nascondiglio che non potrà essere invaso da nessun estraneo e che lo difenderà da tutto il male del mondo: "Solo tra le mura di casa sua quell'incubo sarebbe finito e avrebbe trovato la pace"[105]. E quando finalmente ci arriva, si sente subito confortato dall'atmosfera domestica.

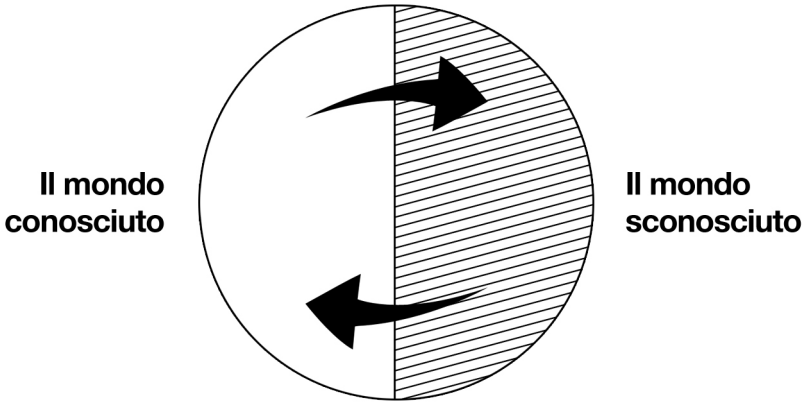
Anche il protagonista del racconto di Diego De Silva *Il covo di Teresa* (raccolta *Crimini*) tratta il proprio alloggio come un rifugio perfetto dai pericoli del mondo esterno. Come lo suggerisce già il titolo, il domicilio della sua vicina diventa per lui un covo, quindi un nascondiglio in cui può chiudersi sperando di salvare la pelle, perché "fuori c'è la guerra"[106]. Le sue quattro mura come una rocca, gli danno sicurezza e speranza difendendolo dalle atrocità del mondo esterno.

Tuttavia, tranne per la tradizionale connotazione favorevole della dimora, il genere *noir* le attribuisce anche significati negativi. Vuole dire che a prescindere dalla dicotomia "casa-città" che equivale alle opposizioni "privato-pubblico", "intimo-esteriore", "sicurezza-pericolo", il *noir* spesso, come abbiamo già visto in altri esempi, offusca i confini delimitabili, facendo sì che tutti e due gli spazi si confondano e i valori legati ad essi si invertano. È una peculiarità tipica dell'universo gotico in cui frequentemente il mondo conosciuto si compenetra con quello ignoto creando spazi di carattere ambiguo. Lo illustra lo schema dedicato allo spazio gotico creato da Manuele

[103] W. Kopaliński, op. cit., pp. 64 – 66; Yi-Fu Tuan, cit. da: M. S. Szczepański, W. Ślęzak-Tazbir, op. cit., p. 109.
[104] N. Ammaniti, *Fango…,* op. cit., p. 255.
[105] Ibid., p. 253.
[106] D. De Silva, *Il covo di Teresa*, AA. VV. *Crimini*, a cura di: G. De Cataldo, Einaudi, Torino, 2005, p. 106.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Aguirre nel testo *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*[107]:



Come risulta dal modello riportato sopra, nell'universo gotico il mondo conosciuto non rimane per sempre sicuro e protetto, perché alcuni elementi del mondo sconosciuto trasgrediscono i suoi confini e viceversa, il mondo estraneo comincia ad acquistare caratteristiche tipiche per l'ambiente conosciuto. Da questa vaghezza risulta il caos dei valori, delle qualità e delle connotazioni che spesso descrivono i romanzi *noir*. Nella letteratura nera tutto è relativo e la geometria bipartitica non è fissa, il che aumenta l'atmosfera dell'angoscia. Lo illustra la prima parte del racconto duplice *Carta e ferro* di Niccolò Ammaniti che si svolge in una casa che, però, assomiglia piuttosto all'immondezzaio, perché ci abita una donna squilibrata, contessa Serpieri, che porta nel suo appartamento i rifiuti che trova per strada. Portando il sudiciume proveniente dal mondo esterno nel suo domicilio, trasforma il suo "dentro" nel "fuori", il mondo conosciuto e sicuro in questa maniera sta diventando estraneo e sinistro. Di conseguenza, il suo alloggio invece di simbolizzare tranquillità e ordine, acquista gli stessi valori della città ovvero violenza, brutalità, ostilità:

> Spazzatura, sacchi di immondizia, rifiuti organici formavano un pavimento compatto, scivoloso e unto. Grasso, o qualcosa di simile imbrattava le pareti. Sacchi dell'immondizia strappati da cui rigurgitavano bucce marce, resti di cibo avariato, avanzi fradici di pranzi fatti un sacco di tempo prima.
> In mezzo c'erano scarafaggi che si aggiravano indisturbati e grassi[108].

[107] M. Aguirre, «Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej»in: AA. VV., *Wokół gotycyzmów…*, op. cit., p. 17.
[108] N. Ammaniti, *Carta e ferro*, in: N. Ammaniti, *Fango*, op. cit., p. 296.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Per ricostruire l'ordine in un posto come quello, ci vuole un atto di purificazione che nel racconto di Ammaniti arriva attraverso il fuoco. Soltanto le fiamme possono ristabilire l'eterna armonia del mondo in cui dal pericolo ci difende la porta della casa.

Inoltre, la casa, lo spazio privato e intimo, può essere identificata con il nido delle relazioni familiari che anche sono particolari nella letteratura nera. Infatti, come nel caso dell'abitazione che non sempre simboleggia armonia e ordine, anche i rapporti dei protagonisti *noir* divengono sovente infelici. Le quattro mura della casa familiare non sono nessuna garanzia di pace, anche al loro interno incombe un pericolo perché da parte dei nostri parenti possiamo addirittura aspettarci il peggio. Nel racconto *Male al cuore*, proveniente dalla raccolta *Anime nere reloaded*, conosciamo Marco che soffre ogni volta che sente suo padre stuprare sua sorella di dodici anni. Quando un giorno entra nella sua camera per aiutarla a lavarsi dopo quell'abominevole atto di violenza, invece di soccorrere la parente, non riesce a resistere alla perversa tentazione e la violenta anche lui. Quindi, in quella casa, nel posto che la dovrebbe proteggere da ogni male, la ragazza ha trovato proprio il peggio del mondo. Il fratello stupra sua sorella anche nel racconto *A Milano non c'è il mare* di Andrea Carlo Cappi (*Anime nere reloaded*) e l'evento diventerà l'ossessione della giovane. Il dolore fisico e psichico che ha dovuto sopportare, si trasformerà in un fenomeno fonico plausibile solo per lei:

> *Era stato quella notte che per la prima volta aveva udito quel lontano suono stridente, ripetitivo, ossessivo, insopportabile.*
> *«Non li senti? Non li senti?»*[109]

Così, si può osservare che da una parte si mettono in rilievo i concetti favorevoli che porta la dimora che viene assolutamente valorizzata in quanto si oppone al mondo esterno, aperto e minaccioso. Tuttavia, dall'altro canto la casa dei noiristi frequentemente viene rappresentata non come un posto sicuro, ma spesso diventa proprio il nido della violenza. Lo stesso pericolo che c'è fuori, filtra attraverso le pareti del domicilio e, di conseguenza, lo spazio privato invece di proteggere il suo abitante, costituisce la sua maggiore condanna.

Ricapitolando, è lecito ricordare che la specificità del nuovo *noir* italiano sta nel fatto che esso è identificato con il genere metropolitano in cui lo spazio urbano insieme alle trasformazioni postmoderne che subisce, svolge il ruolo fondamentale. Di seguito, caratteristici per la narrativa nera sono pure gli spazi offuschi, le zone periferiche, i

[109] A. C. Cappi, *A Milano non c'è il mare*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 215.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

margini e i *nonluoghi* ovvero le zone mal definite che illustrano la perdita di valori dell'età contemporanea. Tuttavia, si può costatare che indipendentemente dal luogo che viene descritto dagli scrittori del nuovo *noir* italiano: città, periferia, mondo sotterraneo o casa, ogni spazio che viene rappresentato dal genere è sempre legato alla simbologia negativa ed indica in effetti il caos e il disordine. Di conseguenza, qualsiasi luogo che appare sulle pagine dei romanzi neri riproduce il carattere specifico del *noir* ovvero quello dell'atmosfera cupa e insicura. In questa maniera l'onnipresente confusione si manifesta ininterrottamente sul livello dello spazio *noir* e diventa contemporaneamente la particolarità dell'intero genere che, come ricordiamo, assolutamente non vuole ristabilire l'ordine come lo faceva il giallo classico, ma desidera piuttosto aumentare l'ansia, abolendo tutti i confini e tutte le certezze.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

3.5 Il tempo

Alla dimensione dello spazio è inseparabilmente legata l'estensione del tempo, che anch'esso costituisce un elemento fondamentale di un'opera letteraria e può diventare un tratto distintivo di un intero genere letterario. Questa condizione riguarda sia il tempo del discorso sia il tempo della storia[1], che, infatti, nel caso del nuovo *noir* italiano sembrano assai peculiari in quanto la letteratura nera predilige alcune particolari circostanze temporali. L'analisi del tempo, analogamente all'esame dello spazio, può procedere seguendo il sistema binario delle opposizioni tra cui "presente-passato", "lungo-breve", ma anche "notte-giorno", "estate-inverno", che altresì comportano determinati valori simbolici. Inoltre, è opportuno osservare che una lingua costituisce un mezzo che serve per esprimere condizioni temporali ed è uno strumento sostanziale che permette all'uomo di orientarsi nella sua vita. Per questa ragione offre una vasta gamma di possibilità di manifestare i parametri temporali tra cui i tempi e i modi grammaticali, il lessico che si riferisce al tempo, poi determinati morfemi o avverbi di tempo. In questa maniera la lingua che esprime il tempo indica il carattere particolare di una data cultura e civiltà. Così, nella cultura occidentale il tempo viene abitualmente raffigurato a forma di un'asse con la freccia diretta verso destra che segna il futuro, ed a sinistra si trova invece il passato. Il presente, *hic et nunc*, che si trova al suo centro, costituisce un assoluto punto di riferimento e un punto di partenza di ogni racconto[2]. Il seguente capitolo ci presenterà come il tempo viene descritto dalla narrativa nera in Italia e quali condizioni temporali favorisce la variante contemporanea del genere *noir*.

3.5.1 Tutto è adesso[3]

I critici concordano nell'opinione che il nuovo *noir* italiano sia il genere più adeguato per narrare il mondo contemporaneo. Tra quelli che esprimono tale parere, si può nominare Giovanni Cesareo il quale dichiara: "Certo, il noir allude sempre alla tragedia. Ma alla tragedia della modernità: l'allusione non è mai metastorica"[4].

---

[1] U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Znak, Kraków, 2007, p. 68.
[2] K. Kwapisz-Osadnik, «W labiryncie czasu, czyli o wyrażaniu relacji czasu i przestrzeni», in: AA. VV., *Miasto i czas*, a cura di: J. Kurek, K. Maliszewski, Miejski Dom Kultury "Batory" w Chorzowie, Chorzów, 2008, pp. 160 – 162.
[3] F. Carmagnola, T. Pievani, *Pulp times: immagini del tempo nel cinema d'oggi,* Maltelmi, Roma, 2003, p. 39.
[4] G. Cesareo, *Sulle tracce di un filo nero*, in: AA. VV., *I colori del nero*, a cura di: M. Fabbri, E. Resegotti, Ubulibri, Milano, 1989, p. 15.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Il *noir* contemporaneo costituisce un "documento del presente"[5], in quanto prevalentemente presenta il periodo a cavallo tra due millenni che abbraccia la fine del Novecento e l'inizio del XXI sec. Questo momento storico sembra essere conforme all'esigenza del genere *noir* di ricreare atmosfere inquietanti giacché secondo Zygmunt Bauman quelli anni siano i tempi cupi[6], invece a detta di un protagonista di *Onora il padre* di Giancarlo De Cataldo è "notte dei tempi"[7]. Infatti, come abbiamo già ripetuto varie volte, l'epoca di passaggio tra due secoli è il periodo in cui il pessimismo e l'angoscia crescono notevolmente: "Di fronte ad una fine del secolo sempre più inquietante il genere vincente è quello più pessimista e nutrito, fin dall'inizio, della coscienza del dramma"[8].

In quale maniera i noiristi descrivono la realtà di oggigiorno? Gli scrittori frequentemente non menzionano in maniera diretta le coordinate temporali e il periodo storico viene suggerito attraverso molte allusioni ai fenomeni caratteristici per l'era odierna. Così, si nominano personaggi della recente cultura popolare tra cui basta elencare Eros Ramazzotti, Amy Winehouse o Alessandro Baricco[9], di seguito, i titoli degli ultimi film di successo fra cui *Mission: impossible*, *Rambo Quattro* oppure il cartone animato *L'era glaciale*[10]. Inoltre, gli artisti trovano stimoli nei fatti clamorosi degli ultimi decenni, come Diana Lama che in *Come un angelo* (*Anime nere reloaded*) ammette in maniera esplicita di ispirarsi a un programma televisivo olandese del 2007 in cui un malato terminale poteva scegliere i riceventi dei suoi organi. Infine, quello che segna il tempo in maniera evidente è la tecnologia avanzata, perché visto che essa progredisce in ritmo vertiginoso, in modo migliore può indicare di quale momento storico si tratti. Per questa ragione, è rilevante porre l'attenzione sugli elementi apparentemente futili, nascosti nel testo che invece segnano in forma evidente l'epoca. E così, i personaggi spesso comunicano attraverso i telefoni cellulari oppure con la

[5] F. Carmagnola, T. Pievani, op. cit., p. 8.
[6] Z. Bauman, *Płynne życie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2007, p. 203.
[7] G. De Cataldo, *Onora il padre*. *Quarto comandamento*, Einaudi, Torino, 2008, p. 135.
[8] G. Gosetti, *Il Noir System*, in: AA. VV., *I colori del nero*, op. cit., p. 135.
[9] Nomi cit. da: N. Ammaniti, *Rispetto*, in: N. Ammaniti, *Fango*, Oskar Mondadori, Milano, 1996, p. 141; E. Bucciarelli, *Primo pelo*, in. AA. VV., *Alle signore piace il nero*, a cura di: B. Garlaschelli, N. Vallorani, Sperling & Kupfer, Milano, 2009, p. 151; C. Lucarelli, *Il terzo sparo*, in: AA. VV., *Crimini*, a cura di: G. De Cataldo, Einaudi, Torino, 2005, p. 381.
[10] Titoli cit. da: S. Dazieri, *Il Karma del gorilla*, Mondadori, Milano, 2005, p. 28; C. Lucarelli, *Nikita*, in: C. Lucarelli, *L'ispettore Coliandro*, Einaudi, Torino, 2009, p. 10; G. Faletti, *Per conto terzi*, in: AA. VV. *Crimini*, op. cit., p. 155.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

posta elettronica, inviano messaggi video, ascoltano mp3 e usano le ultime versioni del sistema Windows[11].

Nondimeno, la realtà del mondo contemporaneo viene presentata dai noiristi altresì attraverso l'accenno diretto al periodo storico in cui si svolge l'azione oppure mediante allusioni agli avvenimenti epocali che segnano una profonda trasformazione mentale, culturale, politica o sociale. Infatti, gli scrittori frequentemente rappresentano i momenti cruciali della contemporaneità ossia gli eventi che costituiscono episodi di svolta. Così, nei vari testi si menzionano le guerre in Iraq, Libano o Kosovo, il crollo del Muro di Berlino, la nube di Chernobyl o l'indagine "Mani pulite" condotta in Italia[12]. Inoltre, ci sono due fatti che hanno avuto un impatto enorme sul popolo italiano o perfino sull'intera umanità, pertanto vengono ripetutamente indicati dai romanzi *noir*. Il primo episodio sono le vicende dell'11 settembre 2001 ovvero l'attentato alle Torri Gemelle di New York che costituisce lo sfondo dei diversi testi tra cui *Zac!* di Fabio Lombardi (*Anime nere reloaded*). L'autore tenta di immaginarsi le emozioni che accompagnavano le vittime della tragedia, per questo motivo piazza il personaggio principale nella Torre Nord proprio nel momento dell'attentato:

> World Trade Center, Torre Nord, 8.05 AM.
> (…) Il mondo andò in mille pezzi.
> Mi gettai a terra, un istante prima che la vetrata panoramica esplodesse. (…)
> Affondai la testa fra le braccia, respirando a fatica nel fumo denso dell'esplosione. Sentivo un dolore acuto ai timpani, come se le tempie fossero sul punto di scoppiare[13].

A differenza della maggioranza degli sciagurati che in realtà hanno partecipato alle vicende dell'11 settembre, Zac riesce a fuggire dal grattacielo avvolto in fiamme e decide di sfruttare questo evento per rinascere. Quindi, l'attentato costituisce un punto di partenza per immaginarsi una specie di ucronia, un tipo di storia alternativa.

Un altro avvenimento assai importante per l'ultima generazione dei noiristi italiani costituisce il G8 del 2001 che ha avuto luogo a Genova. È ben evidente quanto importante sia quell'episodio per la nazione italiana in quanto numerosi autori descrivono direttamente la manifestazione contro il summit e le sue conseguenze. Tra

[11] Questi elementi vengono menzionati ad esempio in: S. Massaron, *Ruggine*, Einaudi, Torino, 2005.
[12] Cfr. S. Di Marino, *I lupi muoiono in silenzio*, op. cit.; D. Arona, *Tufanaltorab*, in: AA. VV., *Anime nere*, a cura di: A. D. Altieri, Mondadori, Milano, 2007; G. De Cataldo, *Romanzo Criminale*, Einaudi, Torino, 2002; G. De Cataldo, *Nelle mani giuste*, Einaudi, Torino, 2007.
[13] F. Lombardi, *Zac!*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, a cura di: A. D. Altieri, Mondadori, Milano, 2008, pp. 461 – 462.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

gli scrittori che trattano il tema del G8 c'è Sandrone Dazieri che ne fa lo sfondo delle azioni di *Gorilla blues*:

> Era stato lo scandalo del G8, anche più dell'omicidio Giuliani. La perquisizione notturna di una scuola occupata che si era trasformata in un massacro di tutti quelli che ci dormivano dentro. Anche un paio di giornalisti si erano trovati con le braccia rotte. Per giustificare l'operazione, la prefettura aveva parlato di presenza dei terroristi infiltrati e black bloc, e le prove stavano in sacchetto di molotov ritrovate sul posto. Qualche mese fa, però, è saltato fuori un video semiamatoriale, dove si vede uno sbirro che porta le molotov dentro la scuola dopo la perquisizione[14].

Dunque, indifferentemente dal metodo che scelgono gli scrittori per segnare il periodo che narrano, lo sfondo prevalente del nuovo *noir* italiano è l'epoca contemporanea. Ovviamente questo non significa che non ci siano autori che preferiscono le circostanze più remote nel tempo, tuttavia anche le vicende che si svolgono nel passato, costituiscono sempre un tipo di metafora della realtà odierna.

3.5.2 L'accelerazione

Una delle caratteristiche evidenti del fenomeno postmoderno che possiamo riferire al nuovo *noir* italiano è la sua straordinaria velocità e accelerazione[15].

> *Qui*, invece, ti tocca correre più forte che puoi per restare nello stesso posto. Se vuoi andare da qualche altra parte, devi correre almeno due volte più forte[16].

La frase pronunciata dalla Regina Rossa in *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò* di Lewis Carroll esprime ottimamente il senso dei frenetici ritmi della vita contemporanea che illustrano gli scrittori *noir*. Il ritmo della vita di oggi, sviluppatosi nel postmoderno, può essere contrapposto all'epoca moderna simboleggiata dalla catena di montaggio tayloristica ancora lineare. Essa viene sostituita nell'era odierna dal tempo visto come flusso[17]. Questa metafora è stata coniata da Zygmunt Bauman che a proposito della realtà odierna formula una teoria della modernità liquida secondo la quale l'oggigiorno assomiglia alle sostanze liquide che cambiano perfettamente la forma e si adattano al recipiente. È difficile fermare la modernità perché proprio come un fluido si versa con grande facilità. Così, l'epoca contemporanea si trasforma con

[14] S. Dazieri, *Gorilla blues*, Mondadori, Milano, 2002, p. 235.
[15] R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p. 24.
[16] L. Carroll, *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò,* cit. da: http://www.psyco.com/memoriali/autori/letteratura/carrol/specchio.html.
[17] F. Carmagnola, T. Pievani, op. cit., p. 42.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

grande velocità, non rimanendo troppo a lungo nella stessa posizione. Di conseguenza, la gente che vive in questo periodo conduce una vita liquida, quindi un'esistenza che deve sempre trasformarsi per andare di pari passo con il corso degli eventi. Per questo motivo, si deve continuamente modificare strategia e aggiornarsi per non diventare inattuale. È il tempo di sempre "nuovi inizi" e "nuove aperture". La vita di quella società non può stare ferma in un posto. Quello che conta quindi è la velocità e non la durata[18]. Sotto questo aspetto la contemporaneità assomiglia considerevolmente alla moda: a detta di Giorgio Agamben, il suo tratto distintivo costituisce un'assoluta inafferrabilità, in quanto da una parte la caratterizza l'espressione "non ancora" ma alle stesso tempo "non più"[19].

Un'idea simile a quella di Bauman esprimono Fulvio Carmagnola e Telmo Pievani in *Pulp times: immagini del tempo nel cinema d'oggi* dichiarando che il tratto temporale che distingue le opere contemporanee sta innanzitutto nell'accelerazione[20]. Lo illustra Nicoletta Vallorani nel racconto intitolato *Le morti pulite*:

> Andarsene da Milano è una necessità quando non lavori. Il tuo ritmo è sbagliato, non riesci a trovarti con quelli che dividono lo spazio con te. Scandisci la tua vita sulle cose che non fai, mentre gli altri riempiono le ore di azioni produttive, uno strato sull'altro, moltiplicando il tempo[21].

L'accelerazione, sia nel cinema sia nella letteratura contemporanea, risulta in linea diretta dalla costante e crescente velocità della nostra vita reale. Viviamo in un mondo in cui non c'è tempo da sprecare, per questo motivo tutti corrono continuamente dappertutto. In *Pulp times* appare addirittura l'espressione di Alberto Melucci della "malattia del tempo che fugge"[22] che esprime ottimamente la patologia di cui soffre l'umanità oggi. Giorgio Agamben osserva che il suo sintomo principale è la cosiddetta "discronia" dell'uomo contemporaneo: egli può anche odiare il suo tempo, ma è anche cosciente di appartenergli risolutivamente e di non poterne sfuggire[23]. Barbara Garlaschelli traduce questi sentimenti nel linguaggio *noir* illustrando il tempo come se esso ci avvicinasse sempre di più alla morte: "Passa il tempo. Ovunque si vada,

[18] Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2006, pp. 5 – 15.
[19] G. Agamben, *Nudità,* Nottetempo, Roma, 2009, pp. 26 – 27.
[20] F. Carmagnola, T. Pievani, op. cit., p. 51.
[21] N.Vallorani, *Le morti pulite*, in: AA. VV., *Anime nere*, op. cit., p. 109.
[22] A. Melucci cit. da: F. Carmagnola, T. Pievani, op. cit., p. 47.
[23] G. Agamben, op. cit., p. 20.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

qualunque cosa si faccia, il tempo si porta via pezzi della vita, li ricompone e li getta nell'arena"[24].

Come vediamo, gli autori del nuovo *noir* italiano accusano i tempi in cui viviamo di essere contagiati da frenetica rapidità e trattano il fenomeno della onnipresente velocità, similmente agli studiosi contemporanei, proprio come una malattia incurabile:

> Ogni giorno ci alziamo e ci mettiamo a correre. Corriamo al lavoro, lavoriamo di corsa, pestiamo una tastiera per sbattere numeri dentro un computer, fingendo di credere che ciò che facciamo sia importante. Mangiamo di corsa, senza sentire il gusto del cibo che mandiamo giù. Amiamo di corsa, caghiamo di corsa, pensiamo di corsa… No, forse non pensiamo nemmeno più.
> Pensare rallenta l'agire, rallenta tutta la macchina. Impensabile. Corri. Fai. Ancora. Di più. (…)[25]

Umberto Saba disse che il Novecento "pare abbia un solo desiderio: arrivare prima possibile al Duemila"[26]. Però, dopo aver varcato la soglia della fine del secolo il tempo non rallenta affatto, anzi, sembra accelerare sempre di più. In questa maniera esso diventa una belva che trascina l'uomo e infine lo divora, non permettendogli di prenderne distanza[27]. Per esprimere pienamente questo fenomeno, gli scrittori, non solo descrivono il ritmo vertiginoso della vita contemporanea, ma lo illustrano pure attraverso la narrazione che presenta la successione scalpitante delle seguenti immagini. Esemplare può essere la descrizione dell'omicidio di una cliente dell'avvocato Guido Guerrieri in *Ad occhi chiusi* di Gianrico Carofiglio:

> Quello che successe dopo è, nella mia memoria, un film in bianco e nero, girato a camera sporca e con il montaggio di un pazzo. Eppure presente, tanto presente che non riesco a raccontarmelo al passato.
> I tre poliziotti sono davanti a me, sull'ultima rampa di scale prima del pianerottolo. Fin dove si può arrivare senza il rischio di essere visti. Siamo vicinissimi, quasi uno addosso all'altro; io sento il sudore acido del più grosso; Loiacono, forse o forse Cassano. Il campanello ha un rumore strano, fuori tempo. Una specie di din don dan, con echi antichi, e inquietanti. Claudia dice qualcosa in risposta alla voce che viene dall'appartamento. Poi silenzio, lungo. Lui sta guardando dallo spioncino, penso. Poi rumore di congegni, di serrature, di chiavi che ruotano. Poi di nuovo silenzio, a parte il rumore del nostro respiro trattenuto[28].

[24] B. Garlaschelli, *Fotogrammi*, in: AA. VV., *Anime nere*, op. cit., p. 176.
[25] G. Zucca, *Histoire d'A*., in: AA. VV., *Anime nere*, op. cit., pp. 359 – 360.
[26] U. Saba, cit. da: M. Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma, 1997, p. 20.
[27] G. Agamben, op. cit., p. 21.
[28] G. Carofiglio, *Ad occhi chiusi*, Sallerio editore, Palermo, 2003, p. 229.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Come vediamo, l'accelerazione degli eventi è stata sottolineata dall'autore anche con il cambiamento del tempo grammaticale, che passa dal passato remoto al presente, il che visibilmente riduce la distanza che divide il lettore dalle vicende narrate e evidenzia la velocità con cui avvengono i fatti. In questa maniera il passato viene "presentificato", a detta di Fulvio Carmagnola e Telmo Pievani[29].

Seratina di Niccolò Ammaniti e Luisa Brancaccio (*Gioventù Cannibale*) è un altro racconto che perspicuamente dimostra l'accelerazione dell'azione. Il testo si svolge apparentemente in una serata qualunque, che però si trasforma in una nottata piena di numerose avventure piuttosto spiacevoli. Il narratore nella sua descrizione passa ininterrottamente da una vicenda all'altra, ogni tanto anche omettendo i frammenti inutili per passare direttamente al nodo della questione. Emanuele che esce soltanto per un attimo con il suo amico Aldo per acquistare le sigarette, finisce a passare tutta la serata con lui e Melania, l'amica di Aldo. Da un momento all'altro cambiano gli ambienti e gli avvenimenti diventano più rapidi. Tutto quello assume una dinamica talmente convulsa che il personaggio principale non riesce a fermare e prevenire gli eventi. Di conseguenza, la velocità dei cambiamenti dell'azione diventa quasi indecifrabile:

> Improvvisamente ebbe la sensazione di essere un criceto salito per sbaglio sulla ruota e costretto a girare per sempre.
> La gente crede che i criceti si divertano. Non è vero. I criceti sulla ruota ci salgono per sbaglio e ci mettono un sacco di tempo a capire che solo se la smettono di correre la ruota si ferma e possono scendere[30].

Il ritmo adrenalinico descritto dal *noir* assomiglia al fenomeno dello *zapping* ovvero al saltare incessante da un programma televisivo all'altro. Così, tutto ciò che si guarda diventa infinito e rimane spezzato in frammenti di sole apparenze. La mente di una persona immersa nello *zapping* con ogni probabilità perde la capacità di riconoscere adeguatamente i contorni dello spazio e del tempo e perde l'orientamento. Tutto il tempo le sembra il presente, per questo svaniscono le differenze spaziali e temporali[31]. Questo fenomeno accade anche perché secondo John Condry la televisione si interessa solamente "al presente immediato; non ha alcun interesse a soffermarsi su problemi che

[29] F. Carmagnola, T. Pievani, op. cit., p. 84.
[30] N. Ammaniti, L. Brancaccio, *Seratina*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, a cura di: D. Brolli, Einaudi, Torino, 2006, p. 15.
[31] G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996, p. 157.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

non ammettono una soluzione di breve periodo"[32]. Lo studioso ritiene che la televisione, che, come abbiamo visto, ha un impatto enorme sulla realtà e sui personaggi *noir* (Cfr. 3.3.5 La cultura dell'immagine), vive nel presente, per cui non ha nessun rispetto per il passato e, di conseguenza, ha pure scarso interesse per il futuro.

Per illustrare le conseguenze del fenomeno di "presentificazione" della realtà sulla psiche dei personaggi, si può ricorrere di nuovo al racconto citato sopra ovvero *Seratina.* Aldo, sotto l'effetto di sostanze stupefacenti, agisce come se effettuasse il suddetto *zapping* invece di vivere realmente. Il giovane non pensa in modo logico ma segue le proprie idee che nascono sotto l'influenza di quello che vede. Emanuele lo paragona alla pallina farneticante di un flipper che rimbalza da un ostacolo all'altro, in quanto egli salta da un'idea all'altra, non seguendo mai il filo di pensieri dritto e chiaro. Si distrae facilmente anche mentre sta pronunciando una frase: "Accompagniamo Melania a casa. GUARDA I TRAVESTITI!!!"[33].

Utilizzando l'espressione coniata da Carmagnola e Pievani, si può costatare che il periodo storico che rappresenta il nuovo *noir* italiano è "l'epoca adrenalinica del nanosecondo"[34]. Invece Zygmunt Bauman dichiara che la vita liquida ovvero la vita trascorsa proprio in quell'epoca, è un'esistenza piena di insicurezza, condotta nelle condizioni di continua angoscia, perché hanno acquistato potere nuovi valori tra cui quello di maggiore importanza è il desiderio frenetico della novità che cancella ogni costanza e stabilità[35]. Gianni Vattimo sembra esprimere la stessa idea dichiarando che il postmoderno fa equivalere "bello" e "nuovo", dove il nuovo è ovviamente quello che è attuale, pertanto provoca l'inevitabile caducità[36]. Quindi, la rapidità accelerata porta allo stato di ansia continuo che nasce dalla mancanza di punti fermi, di qualsiasi referente solido, che si perdono nella corsa frenetica. La sindrome dell'accelerazione temporale provoca un senso di inquietudine perché la velocità abolisce la distanza agendo sia sul tempo sia sullo spazio. Più il tempo corre, più lo spazio circostante si priva di significato. Questo produce l'effetto di "straniamento" ossia la destabilizzazione. In effetti, l'ipervelocità si condensa in un presente ansioso, senza ordine e misura, in cui

[32] J. Condry, «Ladra di tempo, serva infedele», in: J. Condry, K. R. Popper, *Cattiva maestra televisione*, Donzelli, Roma, 1994, p. 36.
[33] N. Ammaniti, L. Brancaccio, *Seratina*, op. cit. p. 33
[34] F. Carmagnola, T. Pievani, op. cit., p. 47.
[35] Z. Bauman, *Płynne życie*, op. cit., pp. 6 – 9.
[36] G. Vattimo cit. da: G. Chiurazzi, *Il postmoderno. Il pensiero della società della comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2002, p. 22.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

c'è una forte "mancanza di attaccamento temporale"[37]. Il fenomeno rappresenta Carmen Covito nel racconto *L'erba del vicino*:

> Vado in ufficio ogni mattina alle otto, torno a casa più o meno sempre verso le sei, e di solito sono così stanca che non vedo l'ora di mettermi in ciabatte: finisce sempre che passo la serata davanti alla tv, e quel che danno danno, se è un bel film me lo guardo e se è Bruno Vespa me lo guardo lo stesso, e intanto penso che sto solo rimandando tutto il divertimento al sabato, ma mi illudo, perché lo so che poi nel weekend, dopo essere andata in palestra, che è l'unico impegno personale che non rimanderei assolutamente mai, c'è da fare la spesa e lavare e stirare e tutte le altre solite cose che portano via tutto il tempo libero a chi vive da sola in una grande città[38].

3.5.3 Il presente immediato

Secondo Remo Ceserani una delle caratteristiche fondamentali della cultura postmoderna è il senso debilitante di un eterno presente che cancella dall'attenzione del soggetto il passato storico e il futuro, sia nella sua forma utopica sia in quella catastrofica. Allora, nei prodotti culturali di questo periodo si assiste al declino delle tematiche della temporalità, della memoria e della "durata". Il passato diventa un grande serbatoio culturale di immagini, un "immenso simulacro fotografico" da "consumare" con atteggiamento "nostalgico"[39]. Anche Carmagnola e Pievani dichiarano che la simultaneità ovvero la coesistenza di diverse azioni che sostituisce il loro tradizionale e lento susseguirsi, è il tratto distintivo della letteratura contemporanea. Gli studiosi citano Stephen Kern che dichiara che il nostro tempo è "l'immenso presente allargato dalla simultaneità"[40]. Confermano, quindi, le parole di Ceserani, dicendo che nelle opere moderne i ricordi sono raccolti nella memoria come le immagini caleidoscopiche, accumulati l'uno accanto all'altro, costruendo un set di *flickering images*[41]. Un'altra metafora utilizzata per illustrare il tempo di oggi è una sorta di pasta sfoglia perché esso non segue la linea continua e si scioglie in un numero inesauribile di punti incerti e saltellanti[42]. Riferito a questo contesto, gli autori di *Pulp times* formulano il termine "con-temporaneità" volgendo l'attenzione all'origine della parola che si riferisce all'insieme dei vari frammenti ("frattempi") che costituiscono proprio "adesso"[43]. Anche Zygmunt Bauman mette in rilievo il fatto che adesso si vive nella

[37] F. Carmagnola, T. Pievani, op. cit., pp 52 – 53.,68.
[38] C. Covito, *L'erba del vicino*, in: AA. VV., *Alle signore piace il nero*, op. cit., pp. 4 – 5
[39] R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, op. cit., pp. 87 – 88.
[40] F. Carmagnola, T. Pievani, op. cit., p. 15.
[41] Dall'inglese: "immagini balenanti", Ibid, p. 74.
[42] Ibid., p. 81.
[43] Ibid., p. 17.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

contemporaneità e per la contemporaneità, e in conseguenza di tale atteggiamento, il mondo si riduce esclusivamente all'attimo presente.

Il fenomeno descritto sopra è indubbiamente quello che vogliono ricreare i rappresentanti del nuovo *noir* italiano. Gli autori trattando il passato e il futuro in maniera strumentale, si concentrano soprattutto sul tempo attuale, mostrando al lettore diverse azioni presenti e formulandone una catena di avvenimenti, tutti odierni che insieme diventano praticamente contemporanei. Il racconto che illustra la simultaneità è il racconto *Troppi equivoci* di Andrea Camilleri (*Crimini*). Il testo è suddiviso in vari frammenti che descrivono i mafiosi e i due amanti nei momenti analoghi. Quindi, la narrazione presenta due gruppi proprio negli stessi momenti, e nel frammento in cui i personaggi entrano in una diretta relazione, l'azione sarà raccontata due volte da due punti di vista:

> Poco dopo l'alba, Bruno si alza cautamente dal letto dove Anna dorme profondamente, si riveste senza nemmeno lavarsi il viso, scrive un biglietto che lascia sul tavolo della cucina, esce dall'appartamento, esce dal portone che è ancora chiuso, si dirige verso la sua macchina, vi sale, parte.
>
> *La macchina di Bruno è appena andata via che compare, dalla parte opposta, l'auto dell'Impiegato. Il quale, naturalmente, nota subito che la macchina di Bruno non è più al posto dove era stata lasciata la sera prima. Ne vede una somigliante, controlla sul foglietto il numero d targa, non corrisponde. Scrupoloso com'è, fa un altro giro dell'isolato. Niente. Allora parcheggia*[44].

Come vediamo nel frammento riportato sopra, si ottiene la simultaneità grazie alla doppia narrazione condotta da due punti di vista. Comunque, lo scrittore insieme a tanti altri, ricorre ad un altro intervento. I noiristi annullano la distanza dal presente, sostituendo frequentemente il passato remoto che veniva abitualmente usato nella letteratura, con il presente grammaticale, che rende tutte le vicende narrate molto più vicine al lettore. Il montaggio sincopato dà l'impressione che tutto si svolga proprio davanti agli occhi del lettore. Di seguito, gli scrittori ricreano l'impressione di assistere alle vicende nel corso del loro svolgersi utilizzando anche le corte frasi oppure attraverso i dialoghi, che spingono l'azione velocemente in avanti. Esemplare può essere un frammento di *Lupo Mannaro* di Carlo Lucarelli in cui l'ispettore Romeo cerca di rintracciare l'omicida seriale:

[44] A. Camilleri, *Troppi equivoci*, in: AA. VV., *Crimini*, op. cit., p. 253.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Randi Marina, strangolamento ed ecchimosi su tutte e due le braccia.
Nessuna connessione.
Berti Giovanna: frattura del collo e morsi lungo tutta la schiena.
Nessuna connessione.
Foschini Manuela, un colpo di bottiglia alla nuca.
Peroni Nastro Azzurro.
Nessuna connessione.
Il senso di impotenza che mi fa venire voglia di buttare all'aria tutto.
Lo sguardo di Spazzali Monica che mi fissa, il mento sulle mani, il sorriso morbido e due piccole rughe maliziose all'angolo del labbro. Uno spasmo improvviso alle braccia mi fa rovesciare il caffè sul pavimento.

Grazia sulla porta: – Niente da fare, dottore. In tutta la città c'è solo una sola lavanderia che ricorda di aver trattato vestiti con sospette macchie di sangue, ma era un grembiulino da bambini, di quelli dell'asilo…

Le pratiche della Mobile che si accumulano sul pavimento dietro la scrivania.
Il questore, al telefono: – Mi dicono che la relazione sulla rapina di venerdì non è ancora pronta… Romeo, a cosa lavori tutto il giorno?[45]

La conseguenza naturale della accelerazione fino a raggiungere la simultaneità è il cosiddetto "eterno presente" oppure *now-ness*[46] – un mondo di perpetuo e assoluto presente. Nella società contemporanea la fisica è ormai nuova, diversa e non esiste più il tempo percepito nella prospettiva lineare, con la catena logica di causa e effetto, ma piuttosto esso si è trasformato in un'insieme di diverse azioni presenti. Nel tempo concepito come flusso continuo, appaiono sempre nuovi "ora" che si sommano e creano la "continuità di decorso"[47].

A proposito dell'eterno presente, Manuel Castells introduce un termine molto interessante: *timelessness*[48] ossia "il tempo senza tempo" che fa riferimento a quel presente vertiginoso del mondo contemporaneo. Lo illustra il racconto *Caduta libera* di Marco Vallarino (*Anime nere reloaded*). Kristal è una giovane sequestrata dalla mafia che viene rinchiusa in una casa di piaceri estremi. Il tempo per la ragazza durante la prigionia ha perso ogni significato perché tanto non cambia nulla. Esso si è fermato creando una specie di circolo vizioso, senza inizio e senza fine, creando un grande abisso di "adesso":

Il tempo finì con il perdere di qualsiasi significato.

[45] C. Lucarelli, *Lupo mannaro*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 43 – 44.
[46] Cfr. F. Carmagnola, T. Pievani, op. cit., p. 60; R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, op. cit., p. 42.
[47] F. Carmagnola, T. Pievani, op. cit., p. 116.
[48] M. Castells cit. da: Ibid., p. 60.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> Restò solamente il ciclo, nella casa delle tapparelle abbassate. Cibo, sesso, tortura, incoscienza, limbo. Sempre lo stesso, sempre identico a se stesso. Cibo, sesso, tortura, incoscienza, limbo[49].

Un processo simile accade in *Ruggine* di Stefano Massaron. Il romanzo racconta la storia di un pedofilo che violenta e uccide piccole bambine. I capitoli che descrivono il delitto presentati dal punto di vista dell'assassino vengono nominati "tempofermo", pertanto si suggerisce che sono periodi impietriti, che non mutano più anche se hanno avuto luogo nel lontano passato. Questo tempo si è fermato perché le conseguenze di quello che è successo non si possono cancellare:

> Il tempo perde di significato, esiste solo per lui, scorre soltanto all'interno dell'abitacolo pulito e curato della Mercedes blu, capsula di igiene e ordine isolata dal mondo sporco in cui il tempo si è fermato[50].

Comunque, è opportuno osservare che secondo Fulvio Carmagnola e Telmo Pievani ci sono spazi che si distinguono addirittura per questa dimensione dell'eterno presente. Si tratta dei centri commerciali in cui il tempo si è sospeso in una ripetizione ossessiva dell'acquisto. I grandi magazzini costituiscono i templi del consumo, luoghi in cui gli orologi si fermano e l'uomo viene rinchiuso in un mondo onirico e perfetto della merce, nello spazio consacrato alla *timelessness*[51]. Lo presenta ad esempio Gianrico Carofiglio che nell'opera *Ad occhi chiusi* ammette che sin dall'infanzia la visita nell'emporio gli dà una sensazione di entrare al luna park. Ci si reca quando è stanco dopo una difficile giornata, perché questo spazio gli permette di dimenticare le preoccupazioni della vita quotidiana. Il fatto di acquistare oggetti inutili gli dà un senso di libertà, illudendolo di annullare il frenetico passar del tempo.

Riassumendo, si può costatare che il nuovo *noir* italiano viene detto contemporaneo in quanto da una parte predilige la descrizione immediata del mondo moderno, dall'altro canto, però, il genere ruota sovente intorno ai vari aspetti della modernità, illustrando volentieri la temporalità ridotta esclusivamente alla simultaneità che si trasforma nell'incubo dell'eterno presente il cui tratto distintivo consiste nella cancellazione di ogni significato del tempo.

[49] M.Vallarino, *Caduta libera*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded,* op. cit., p. 406.
[50] S. Massaron, *Ruggine*, op. cit., pp. 135 – 136.
[51] F. Carmagnola, T. Pievani, op. cit., p. 60.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

3.5.4 L'incombente passato

Finora si è analizzato esclusivamente il presente, le sue sfumature e varie dimensioni narrate dal nuovo *noir* italiano, tuttavia, bisogna rilevare che anche il passato svolge un ruolo considerevole per il genere. Uno dei *topoi* del *noir* consiste in un episodio lontano che costituisce un'esperienza ineluttabile, un momento di svolta per il personaggio che cambierà tutta la sua successiva vita:

> Sul piano temporale, invece, è l'opinione comune che il noir sia essenzialmente contraddistinto dall'ingombrante e incombente presenza del passato: i personaggi devono spesso reggere il fardello di una colpa commessa in gioventù, di cui provano invano a sbarazzarsi, cambiando città, quando non addirittura nome e vita[52].

Quindi, un elemento temporale assai frequente nel *noir* contemporaneo è un fatto del passato che determina il presente dei personaggi, in quanto non riescono a liberarsi da amari ricordi. Il racconto intitolato *Asfalto* di Andrea G. Colombo illustra l'impatto del passato sulla vita posteriore (*Anime nere reloaded*), il protagonista del quale ha partecipato ad una scommessa che ha provocato un incidente in cui sono morte due persone. Egli è consapevole che non riuscirà mai a cancellare le memorie di quella tragedia, dunque, quella notte segna tutta la sua vita posteriore:

> Dieci anni. Sono dieci anni che non faccio un'ora filata di sonno senza svegliarmi di soprassalto, sudato, con un urlo strozzato nella gola e quel brutto film ancora in testa. Sempre la stessa oscena sequenza di immagini, notte dopo notte. Un film che adesso ho cominciato a vedere anche di giorno, a occhi aperti. Non credo di poterlo sopportare. Non alla luce.
> Mi osservo nello specchietto retrovisore e vedo uno spettro, uno di quelli davvero brutti. Distolgo lo sguardo, decido di fissarlo sulle mani. Tremano. Hanno iniziato a tremare quella notte. Non hanno mai smesso davvero.
> *Mai*[53].

Un motivo simile di un episodio del passato che determina tutta la vita di un protagonista appare ne *La scommessa* di Cinzia Tani (*Anime nere reloaded*). Un avvenimento dell'infanzia durante il quale i ragazzi uccidono per un patto assurdo un barbone, ha trasformato interamente la personalità di uno di loro. Cristiano è l'unico a risentire le conseguenze dell'omicidio, in quanto l'episodio fa scattare in lui una molla d'aggressione che continuerà a crescere per il resto della sua vita. Dopo quell'evento il ragazzo diventa violento e pure capace di uccidere di nuovo. Quindi, come possiamo

[52] L. Gandini, *Il film noir americano*, Lindau, Torino, 2001, p. 90.
[53] A. G. Colombo, *Asfalto*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 120.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

vedere, indifferentemente dall'effetto che produce, in questi due casi il passato avrà ripercussioni su tutta la vita dei protagonisti: nel primo caso si tratta di una responsabilità che non sarà mai placata, invece nel secondo Cristiano da quel giorno diventerà un pervertito privo di scrupoli.

I due testi precedenti ruotano intorno alla figura del malfattore, invece Stefano Massaron in *Ruggine* si concentra piuttosto sull'impatto del passato sulle vittime di una tragedia. Il romanzo presenta la storia di un pedofilo. Un giorno, viene colto in flagrante dai ragazzi del quartiere, che per fermarlo, sono costretti a ucciderlo. Anche dopo tanti anni, Sandro, uno dei giovanotti, sa di non essere capace di dimenticare il fatto. Anzi, i ricordi col passare del tempo diventano sempre più vivi nella sua memoria e contaminano perfino la vita adulta del personaggio:

> *Basta che te ne vai e la smetti di guardarmi come se avessi appena visto un fantasma… perché quello di noi due che ha visto il fantasma sono* io*, e il mio fantasma ha i pantaloni slacciati e le mani tanto sporche di ruggine che sembra che c'abbia su dei guanti marroni, e si chiama dottorboldrini*[54].

Non vuole parlare della sua esperienza con nessuno che non ne faceva parte per non infettare con i propri ricordi quelli che sono innocenti. Perché lui, dopo aver visto una cosa del genere, resterà "sporco" fino alla fine della sua vita. Infatti, Sandro non si è mai liberato dalla tragedia avvenuta nell'età infantile, perché l'evento gli ha impedito di crescere pienamente. Quindi, il passato lo continua a spaventare perché sembra enormemente buio, impresso nella memoria di un bambino che nel frattempo è diventato uomo, ma la crescita e la maturazione non hanno mai cambiato i suoi ricordi puerili.

Come vediamo, il *noir* descrive come cambiano le persone, come le esperienze che vivono possono trasformare la vita in un incubo. Comunque, il genere rimpiange anche il vecchio mondo al quale non c'è alcuna possibilità di ritornare: così, la frase "I tempi sono cambiati per sempre"[55] diventa emblematica per tanti romanzi del genere *noir*. Gli autori sembrano esclamare che le modernizzazioni che possiamo continuamente osservare, trasformano la realtà unicamente in peggio. Denunciano il nuovo mondo dichiarando che esso ha portato solo deterioramento:

[54] S. Massaron, *Ruggine*, op. cit., p. 16.
[55] M. Carlotto, *Il maestro dei nodi*, Edizioni e/o, Roma, 2002, p. 143.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> Date per scontato che la realtà sia immutabile, ma questo non è vero. E comunque i nuovi padroni del mondo stanno portando l'intera umanità alla bancarotta, un motivo più che sufficiente per tentare di fermarli[56].

Il leitmotiv del passato idealizzato appare spesso anche nel contesto dei cambiamenti che subiscono gli spazi. La realtà di oggi non soddisfa le aspettative dei personaggi per questo si pensa con nostalgia ai luoghi di una volta. Loriano Macchiavelli tocca frequentemente il tema nei romanzi dedicati a Sarti Antonio in cui i protagonisti rimpiangono Bologna che non sembra più l'utopia di qualche tempo fa:

> «Hai mai guardato dentro le altre città? Metti Milano, metti Napoli, Palermo, Torino, Bari o Salerno. Metti Roma. Ci sono stato e ho trovato una città che più lercia non si può! Al confronto Bologna è un sogno, caro mio!».
> Rosas alza lo sguardo, solo lo sguardo, dai fogli che stava controllando e sfotte: «Sei stato a Roma? Uno che viaggia» e torna al suo lavoro. «Forse hai ragione e Bologna non è peggio delle altre, ma il fatto è che ci aveva abituato bene e adesso… Se non fosse patetico direi che l'unico confronto possibile è con la Bologna di una volta.»[57]

Comunque, è lecito osservare che i cambiamenti inarrestabili riguardano tutto il territorio d'Italia, e anche tutti gli strati sociali. Nel mondo contemporaneo nessuno rispetta più il galateo, tutti sembrano trasgredire le regole stabilite nel passato per cui oggi sembra di vivere in un mondo assolutamente caotico, imprevedibile e pericoloso quanto mai prima. Tuttavia, non si tratta della mitizzazione del passato, ma piuttosto di un velo di nostalgia di quello che è perduto per sempre. Così, il *noir* si riflette sul legame presente-passato, sulla modernizzazione sentita come un'occupazione e pare chiedersi se il mutamento debba portare con sé solo la distruzione[58]. Lo vediamo ad esempio nel romanzo intitolato *Nessuna cortesia all'uscita* di Massimo Carlotto:

> I bei tempi della malavita organizzata sono finiti per sempre. Una volta, se qualcuno invadeva la tua zona, lo ammazzavi con discrezione, lo ficcavi due metri sotto terra e tutto continuava come prima. Adesso, nessuno è più in grado di controllare il territorio per colpa di quei merdosi di extracomunitari. (…) I nigeriani vogliono una fetta del mercato della prostituzione e dell'eroina, che hanno già cominciato a vendere a prezzi stracciati. I croati vogliono la gestione di tutte le attività in Friuli e i serbi un paio di strade in ogni città del Veneto dove piazzare le loro puttane puzzolenti. Rumeni, bulgari, polacchi e macedoni vogliono anche loro strade in mani sul piccolo spaccio e i nostri tossici sono diventati i loro schiavi. I colombiani usano gli aeroporti di Venezia e Verona per importare la cocaina, e hanno iniziato a venderla in proprio. I russi vogliono usare il Veneto come porta per entrare

[56] Ibid., p. 164.
[57] L. Macchiavelli, *I sotterranei di Bologna*, Mondadori, Milano, 2009, p. 29.
[58] G. Turnaturi, «Mediterraneo: rappresentazioni in nero», in: AA. VV., *Roma noir 2007.* Luoghi *e* nonluoghi *nel romanzo nero contemporaneo*, a cura di: E. Mondello, Robin Edizioni, Roma, 2007, pp. 61 – 62.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> in Italia senza degnarsi di pagare il pedaggio, e hanno già messo il naso nel giro delle bische e dei casini di lusso. Perfino i bielorussi sono arrivati a rompere i coglioni e io non so nemmeno dove cazzo stiano di casa. E per finire ci sono gli albanesi che vogliono prendersi tutto[59].

3.5.5 La notte

Dopo l'analisi delle dimensioni che oscillano intorno a "presente-passato", è lecito gettare uno sguardo su un'altra coppia antitetica che servirà per un punto di partenza di notevole importanza per il nuovo *noir* italiano ossia "giorno-notte". È opportuno osservare che il genere predilige le vicende che hanno luogo nelle circostanze notturne in quanto esse, conformemente al senso simbolico che comportano le tenebre, ricreano meglio il clima ansioso. Questo fatto corrisponde con il significato simbolico che possiede la nottata: essa nella mitologia greca è personificata da Nyx, figlia di Caos. Nyx a sua volta partorisce dei figli tra cui: Eris (discordia), Tanato (morte), Nemesi (vendetta), Ipno (sonno) e Momo (sarcasmo)[60]. Di conseguenza, la notte tradizionalmente e indissolubilmente è legata ai fenomeni angosciati e sinistri che il genere *noir* vuole esprimere. Il tramonto suscita la paura, perché uno non riesce a sentirsi sicuro quando non distingue bene le figure e non sa che cosa spicchi dalle tenebre. Per questo motivo il crepuscolo diventa spesso il palcoscenico della violenza il che illustra Cinzia Tani nel racconto *La scommessa* (*Anime nere reloaded*) in cui descrive Cristiano dentro la cui anima pian piano sta crescendo un elemento perverso. Egli si nutre dell'aggressione altrui per cui predilige le ore notturne:

> Usciva dallo studio all'ora di cena e non tornava a casa. Si aggirava per le strade di periferia, per i vicoli scuri, alla ricerca del marcio della città. Sperava di assistere a una rissa, anche solo a un litigio fra innamorati. Nei ristoranti si metteva in ascolto non appena nel tavolo vicino nasceva una discussione più accesa. Al cinema cercava film dell'orrore, thriller con omicidi e torture. Aveva smesso di sentirsi infelice. Viveva in uno stato di voluta incoscienza, con la mente vuota di pensieri, riempiendo solo lo sguardo con la vita degli altri[61].

Nel mondo *noir* di notte l'ordine sociale e morale viene infranto, invece di giorno si cerca di ricostruirlo per cui le giornate occupano abitualmente le indagini, le deposizioni e i preparativi. La netta distinzione che avviene tra questi due periodi è ben visibile nel racconto intitolato *Non ne uscirete vivi* di Alfredo Colitto proveniente dalla stessa

[59] M. Carlotto, *Nessuna cortesia all'uscita*, Edizioni e/o, Roma, 1999, p. 193.
[60] H. Biedermann, *Leksykon symboli*, Muza, Warszawa, 2001, p. 239.
[61] C. Tani, *La scommessa*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 18.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

raccolta del racconto precedente. La protagonista è un'insegnate di latino a cui i pericolosi criminali, che poi si rivelano suoi allievi, hanno ucciso il fratello disabile. Dopo la tragedia, la donna di giorno conduce una vita apparentemente normale ovvero frequenta il lavoro, pratica lo sport e non fa niente fuori del comune. Invece di notte, dopo aver scoperto la dimora dei malfattori, li aspetta davanti al capannone con la pistola pronta a sparare per uccidere. La signora è convinta che i delinquenti avevano ammazzato Ermanno proprio di notte, per cui non le viene nemmeno in mente di cercarli di giorno. Se vuole regolare i conti, lo deve fare dopo il tramonto perché questo è il tempo riservato alla violenza. Per quale ragione? Si può intendere che la nottata incoraggia addirittura i malfattori a compiere i delitti creando condizioni adatte ad agire di nascosto e dando ai criminali l'anonimato come avviene nel racconto *Fotogrammi* di Barbara Garlaschelli (antologia *Anime nere*):

> È notte e nella notte ci si muove meglio. La notte nasconde. Protegge. Un infinito rincorrersi di minuti bui e silenziosi. La luna, per metà nascosta dalle nuvole, crea ombre che ti seguono e sembra ti indichino la strada[62].

Di notte cambia anche il modo di avvertire il mondo, specialmente se uno soffre di insonnia, per cui il tempo dopo il crepuscolo rallenta notevolmente rispetto alle ore diurne e la nottata sembra allungarsi infinitamente:

> La notte è eterna, ma alla fine viene l'alba. Nel grigio che filtra dalle tapparelle anche il tempo prende i ritmo e comincia a srotolarsi più veloce. Senza che quasi me ne accorga è già mezzogiorno[63].

Quindi, dopo il tramonto, la percezione del mondo distorce e pure un luogo che pare tranquillo e calmo durante le ore diurne, nel cuore della notte può mutarsi nella mente umana in un posto spaventoso e pericoloso. L'oscurità contamina l'anima dell'uomo con il suo carattere cupo e spinge a compiere il male:

> Notte di servizio. Notte dura. Prima c'era stato il rumeno di viale Zara, ucciso a bastonate nel corso di una rissa per l'occupazione di un'ex tipografia adibita a dormitorio. Poi la prostituta marocchina di via Napo Torriani: sedici coltellate, regolamento di conti. Infine il ragioniere di piazzale Loreto, ottantadue anni, che aveva scaricato la doppietta nella schiena della moglie, settantadue anni, rea di intendersela con il droghiere, sessantaquattro anni.
> Notte di febbraio. Notte milanese di ordinaria follia[64].

[62] B. Garlaschelli, *Fotogrammi*, in: AA. VV., *Anime nere*, op. cit., p. 167
[63] G. Narciso, *Patto di sangue*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 370.
[64] G. De Cataldo, *Onora il padre…*, op. cit., pp. 5 – 6.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Come si è detto, la notte è inseparabile dalla violenza. Così, il giorno, per analogia, dovrebbe essere legato ai valori positivi: sicurezza, calore, tranquillità. Niccolò Ammaniti lo esprime in maniera esplicita in *Ti sogno, con terrore*, in cui Francesca è terrificata quando viene a sapere che il suo ex-fidanzato è sospettato di essere il famoso "killer di Parioli". La ragazza fugge di casa e corre dal suo amico Clive per trovare consolazione, che però è assente. In questa situazione l'unica cosa che la possa confortare e portare sollievo è l'alba in quanto la luce è capace di proteggerla da ogni Male:

> Il sole finalmente era apparso insieme alla nebbia fondendo le cose in un'unica cosa grigia e luminosa. La pioggia era finita. La luce filtrava dalla finestra illuminando il pulviscolo in sospensione. Faceva freddo.
> Francesca aprì un poco gli occhi.
> *Il sole! C'è il sole finalmente*[65].

La luce del sole porta la speranza, tuttavia la dimensione diurna è anche legata alla quotidianità, al trantran della vita comune. Le giornate si assomigliano in quanto sono riempite di attività consuete che ciclicamente si ripetono, bensì la notte è il tempo di eventi eccezionali, di patologia che di giorno rimane nascosta e affiora soltanto dopo il crepuscolo. Questa palese distinzione tra giorno e notte viene illustrata da Giancarlo De Cataldo in *Nero come il cuore*:

> Nel locale (…) l'atmosfera era umida e assonnata, ma sentivi che da un momento all'altro una parola sbagliata, uno sguardo frainteso potevano scatenare un'onda di violenza. Il barman se ne stava coi gomiti appoggiati al bancone di marmo. Due transex in abito lungo e verde si rifacevano il trucco, lanciando occhiate assassine al giovane commissario che ordinava il caffè.
> Quando uscimmo era già esplosa un'alba frizzante. La gente del mercato si scambiava ordini e insulti, grossi furgoni facevano scaldare i motori, le luci della via Ostiense brillavano pallide nella luminosità del giorno in arrivo[66].

Come vediamo, cambiano gli attori delle vicende diurne e notturne: di giorno dominano le persone che svolgono un mestiere onesto, invece nelle oscurità regnano quelli che non entrano nella categoria della gente "regolare" – prostitute, transessuali, immigrati clandestini, criminali, mafiosi e tossicodipendenti. Di conseguenza, di notte l'azione dalle piazze e luoghi luminosi, si sposta piuttosto nelle cupe vie e dentro i

[65] N. Ammaniti, *Ti sogno, con terrore*, in: N. Ammaniti, *Fango*, op. cit., p. 195.
[66] G. De Cataldo, *Nero come il cuore*, in: G. De Cataldo, *Trilogia criminale*, op. cit., p. 110.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

locali notturni, provando la tesi del "cronotopo" bachtiniano ossia la relazione stretta che avviene tra lo spazio e il tempo[67]. Si può costatare che il giorno è legato ai posti aperti, invece la notte piuttosto a quelli chiusi che sembrano minacciosi. Massimo Carlotto ci offre in *Nessuna cortesia all'uscita* una descrizione interessante che esprime tutte queste specificità di un locale notturno di cui proprietario è il personaggio principale:

> Per prima cosa avevo fatto togliere ogni insegna, oscurare le vetrine ed evitare ogni forma di pubblicità. Apriva alle otto di sera e chiudeva alle quattro del mattino; non era esattamente l'orario previsto ma Scanferla era vecchio del mestiere e sapeva in quali tasche infilare le mance. In pochissimo tempo si era sparsa la voce dell'esistenza di questo locale molto discreto dove si poteva bere, chiacchierare e ascoltare la musica in santa pace. C'era gente a ogni ora, gente disparata ma anche molto tranquilla; per questo i clienti lo chiamavano "la cuccia"[68].

Inoltre, è interessante osservare che il significato del tempo differisce altresì a seconda dell'ora precisa in cui si svolge l'azione. Le successive ore, sia notturne sia diurne, possiedono diverse sfumature e frequentemente la loro percezione cambia col passare del tempo. Quindi, le circostanze temporali, la luce di diversa intensità, possono influire sul senso che i protagonisti attribuiscono alla vicenda. In questo modo, se la notte viene legata al pericolo e con il giorno si piuttosto riconquista la sicurezza, ci sono però certe ore intermedie che suscitano l'angoscia, proprio perché sono indistinti, non appartengono in maniera indiscutibile né alla notte né al giorno:

> Fuori l'alba era livida, il cielo color topo. Le pozzanghere erano così nere che non riflettevano niente.
> I miei occhi non riflettevano niente.
> Mi venne in mente un film che avevo visto un paio di anni prima. Spiriti nelle tenebre, una storia bellissima di cacciatori e di leoni.
> Val Kilmer chiede a Michael Douglas: «Hai mai fallito?».
> Risposta: «Solo nella vita»[69].

Ciò nonostante, bisogna accennare al fatto che i delitti hanno luogo non unicamente al buio o in ore imprecise, ma talvolta avvengono pure alla luce del sole. Tale situazione presenta Alda Teodorani in *Una questione di genere* (*Anime nere reloaded*) che descrive il reato compiuto addirittura sotto il sole di agosto, in un "rovente mattino"[70].

[67] M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, Czytelnik, Warszawa, 1982, p. 278.
[68] M. Carlotto, *Nessuna cortesia all'uscita*, Edizioni e/o, Roma, 1999, p. 18.
[69] G. Carofiglio, *Testimone inconsapevole*, Sallerio editore, Palermo, 2002, p. 76.
[70] A. Teodorani, *Una questione di genere,* in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 314.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Forse è proprio l'afa che spinge l'uomo a uccidere la sua ex amante: "L'urlo esplode da dentro, potente e primevo. La voce della belva ancestrale di cui nessuno ha mai sospettato l'esistenza"[71]. La bestia, quindi, si è fatta viva in maniera imprevedibile, magari stimolata dalle circostanze sfavorevoli del caldo infernale. Anche *Ruggine* di Stefano Massaron presenta gli omicidi avvenuti alla luce del sole estivo. Bensì qui i raggi trasformano l'ambiente già inquietante di un deposito di rottami, in uno spazio infernale, riarso e minaccioso:

> Erano settimane che non pioveva, e il terreno si era trasformato in una distesa marrone chiaro solcata da crepe sottili che si inseguivano tra i pochi, desolati ciuffi d'erba[72].

Il sole battendo sulle lamiere, riesce a rendere anche gli odori più intensi e abominevoli. Di conseguenza, quello di ruggine nel deposito di rottami si trasforma in un fetore diabolico che preavvisa la catastrofe. Il genere *noir* in questa maniera vuole dimostrare che non c'è niente che ci possa salvare dal pericolo, neanche il sole splendente e la serenità apparente della giornata.

Come abbiamo visto, il nuovo *noir* italiano diversifica in maniera evidente la notte dal giorno, localizzando gli atti di violenza piuttosto dopo il crepuscolo e riservando le giornate per i preparativi e per la quotidianità, anche se saltuariamente inverte lo schema, rivolgendo l'attenzione all'imprevedibilità del mondo nero. In questa maniera, il tempo essendo uno dei *topoi* del genere, acquista un particolare valore morale e simbolico che serve per mettere in rilievo gli argomenti che gli scrittori desiderano affrontare nelle loro opere.

3.5.6 La stagione *noir*

Di seguito, è opportuno rendersi conto che non solamente un particolare momento del ventiquattrore desta l'angoscia e ricrea il pericolo voluti dal genere, ma anche la stagione dell'anno oppure le condizioni climatiche permettono di esprimere l'atmosfera sinistra e minacciosa del *noir*. Di nuovo, per rappresentare il tempo astrologico, gli scrittori si servono della chiara opposizione che avviene tra "estate/primavera-inverno/autunno", e di conseguenza anche "sole-pioggia/nebbia". Analogamente alle ore notturne, gli autori per descrivere gli atti criminali privilegiano le stagioni autunnali

[71] Ibid., p. 316.
[72] S. Massaron, *Ruggine*, op. cit., p. 192.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

o invernali, in quanto l'aura di quei periodi può essere legata alla tristezza, alla disgrazia o addirittura alla morte[73]:

> E anche adesso era autunno, ma gli alberi si spogliavano con lentezza: ogni foglia sembrava scadere al rallentatore, formando qua e là mucchietti sparsi di un rosso incendio o di un giallo limone maturo. Raccolse una foglia ai suoi piedi e le parve ancora calda, come il corpo di chi è appena deceduto: il suo colore acceso tratteneva un ultimo fiotto di vitalità[74].

Conformemente succede con l'inverno che sembra la stagione legata piuttosto all'infelicità. Lo possiamo vedere nel racconto di Andrea Carlo Cappi intitolato *A Milano non c'è il mare* in cui l'azione si svolge nella capitale lombarda durante Natale, comunque l'atmosfera non è assolutamente serena e gioiosa. Anzi, Milano in quel periodo è un posto abbandonato in quanto tutti quelli che ci abitano quotidianamente, tornano a casa per le feste. I pochi che preferiscono rimanere, restano chiusi a casa "intorpiditi dall'overdose di cibo delle feste"[75]. Così, la città diventa deserta, malinconica e piuttosto ostile. Inoltre, evidentemente tipica per la stagione invernale è la neve, che però non è bianca e fresca, anzi nei testi *noir* le precipitazioni vengono presentati con ottica negativa in modo che preavvisino fenomeni minacciosi: "La neve, intorno a lui, era sporca. Sporca come la sua anima senza pace"[76]. I fiocchi nelle opere nere portano con sé piuttosto il pericolo: seppelliscono un uomo e provocano "una morte molto dolce"[77]. Anche la pioggia e il freddo invernali trasformano il mondo in uno spazio sinistro, privo di qualunque raggio di speranza:

> Fuori si gelava.
> A Londra a gennaio il freddo si fa implacabile.
> La pioggia cadeva impalpabile e grigia. Il sole perso chissà dove, dietro le coltre uniforme di nuvole. Questo le mancava dell'Italia, il sole. Più di qualsiasi cosa. Giornate anche fredde ma con un sole tondo e visibile, che sta là sopra, in cielo.
> Quanto avrebbe pagato per un raggio di sole che ti scalda la schiena[78].

Il gelo dell'inverno viene sovente descritto in maniera piuttosto diretta e rozza come se la lingua volesse adattarsi al clima che descrive. Lo possiamo vedere in *Lupo mannaro* di Carlo Lucarelli che due volte in poche pagine utilizza esattamente la stessa

[73] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa, 2001, pp. 39 – 63.
[74] G. Verasani, *Teresa*, in: AA. VV., *Alle signore piace il nero*, op. cit., p. 11.
[75] A. C. Cappi, *A Milano non c'è il mare*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 202.
[76] G. De Cataldo, *Neve sporca*, in: AA. VV., *Crimini italiani*, op. cit., p. 20.
[77] Ibid., p. 44.
[78] N. Ammaniti, *Ti sogno, con terrore*, in: N. Ammaniti, *Fango*, op. cit., p. 153.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

espressione per descrivere l'aura gelida: "fa un freddo cane"[79]. Il freddo atmosferico può simboleggiare le tristi circostanze e le emozioni negative come delusione e infelicità, esattamente come avviene nel caso di Lucarelli che applica la frase fatta per esprimere il clima dell'obitorio durante l'identificazione del defunto e la frustrazione di Grazia Negro che ha commesso un errore professionale. In più, è lecito osservare che il gelo non è caratteristico solamente degli esterni, come strade e campi, ma riesce a penetrare anche gli spazi chiusi ad esempio la casa, pertanto, in qualche maniera, l'aura polare li contamina con il suo carattere triste e minaccioso:

> Nonostante il riscaldamento, il gelo umido della notte è riuscito a infiltrarsi nel piano alto di questo vecchio albergo che nasconde dietro stucchi pretenziosi il suo inevitabile decadimento[80].

Alle stagioni dell'anno sono inseparabilmente legati altri vari fenomeni meteorologici che esprimono perfettamente l'aura sinistra e minacciosa. Per questo motivo nei romanzi *noir* sovente appaiono le cupe nuvole che evidentemente portano tristezza, e in quanto nascondono il sole, possono essere riferite pure all'ira e alla minaccia. Di seguito, la fitta nebbia che diventa palcoscenico della violenza, simboleggia le cose indefinite perché occulta gli oggetti e le persone e di conseguenza, nasconde la verità. L'ombra invece, pure frequente per il nuovo *noir* italiano, nel suo grigiore vela cose imprevedibili, comunque il suo significato simbolico può essere attribuito pure alla morte. Infine, come abbiamo visto, non di rado nei testi *noir* appare la pioggia che può essere interpretata come una metafora della malattia che corrompe il mondo moderno[81]. Una descrizione delle condizioni meteorologiche ricca di connotazioni simboliche ci offre Eraldo Baldini nel racconto *Notte di San Giovanni* (raccolta *The Dark Side*):

> È un giugno avaro, le piogge non lavano la campagna, anche se ogni tanto si annuncia qualche temporale nero, pieno più che altro di lampi, di tuoni che rimbombano e rotolano liberi sulla pianura. Tanto rumore, tanta attesa, tante nuvole minacciose che compaiono all'improvviso appoggiate sull'orizzonte, specie la sera, e che sembrano i bastioni di un enorme castello del male; ma poi, di acqua, quasi niente. Poche gocce che fanno esplodere la polvere in piccoli crateri slabbrati, o che fanno suonare le foglie in un crepito rado per alcuni minuti[82].

[79] C. Lucarelli, *Lupo mannaro*, op. cit., pp. 8, 9.
[80] G. De Cataldo, *Onora il padre*, op. cit., p. 3.
[81] W. Kopaliński, op. cit., pp. 39 – 63.
[82] E. Baldini, *Notte di San Giovanni*, in: AA. VV., *The Dark Side*, a cura di: R. Santachiara, Einaudi, Torino, 2006, p. 93.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Quindi, i fenomeni temporali da una parte esprimono i sentimenti interni dei protagonisti, dall'altra invece determinano l'angoscia e provocano perfino i delitti. In effetti, il tempo, misterioso e cupo, è un *topos* del *noir* di grande rilevanza. Comunque, esattamente come nel caso della coppia "notte-giorno", anche per quanto riguarda il tempo astrologico è lecito osservare che il crimine non occupa esclusivamente i mesi invernali. Per la stessa ragione per cui gli scrittori talvolta trasgrediscono il confine delle ore diurne, decidono di piazzare l'azione in piena estate. In questa maniera rilevano la mancanza della speranza nell'universo *noir*: siccome il reato può avere luogo anche nelle circostanze opposte a quelle con cui di solito viene associato il Male, si sottolinea con più evidenza la trasgressione avvenuta insieme al crimine. Stefano Massaron ci fornisce gli esempi palesi di questa situazione nelle due opere, *Ruggine* e il racconto *Il rumore* (*Gioventù cannibale*), descrive delitti avvenuti in piena estate. In entrambi i testi si presentano Gli Alveari ovvero il povero quartiere di Milano durante la bella stagione, che però viene presentata come il periodo maligno e criminogeno. Il primo romanzo descrive la zona mentre avvengono omicidi di alcune bambine a sfondo sessuale. Il dramma viene sottolineato dalla calura che rende l'atmosfera di quel periodo intollerabile:

> Abbandonato il riparo dei condomini con le loro facciate di quindici piani, l'afa insopportabile si era trasformata in un forno arroventato. La ventata di aria bollente li aveva aggrediti non appena avevano svoltato l'angolo dell'ultimo cortile. Li aveva colpiti in faccia come un pugno di ferro incandescente.
> Sopra di loro, il cielo delle due del pomeriggio era bianco come latte. I muri scrostati dell'ultimo Alveare non offrivano alcun riparo, tutt'altro: il grigio scuro dell'intonaco peggiorava le cose, riflettendo il calore verso la strada deserta[83].

L'autore frequentemente accenna alle condizioni meteorologiche che sottolineano il clima infernale dell'opera e dei crimini descritti. Così, sovente si mette in evidenza che il calore intensifica perfino l'odore della ruggine del deposito di rottami che costituisce lo sfondo dei loro giochi infantili fino a farli lacrimare. Esso rende scottante il metallo e riflettendo, il sole abbaglia i bambini che vi trascorrono il loro tempo libero. In più, si sottolinea la spietatezza di quell'estate: la canicola viene paragonata al pugno in faccia che fa soffrire chiunque ci si trovi. Il calore ha seccato il terreno fino a renderlo completamente arido, l'aria invece è immobile per cui nessun soffio di vento porti un

[83] S. Massaron, *Ruggine*, op. cit., p. 102.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

sollievo. Anche di notte, dopo che per tutto il giorno i raggi del sole avevano battuto sul cortile, l'asfalto vomita il calore e si fonde sotto i piedi[84]. Ne *Il rumore* invece, la cui azione ruota intorno alla morte suicida di una delle ragazze di quell'ambiente, amplifica la descrizione: gli Alveari sono costruiti da gruppi di palazzi che vengono divisi in gruppi di quattro edifici costruiti in tale maniera che all'interno di ogni insieme di case creino cortili in cui giocano i bambini, troppo piccoli per fornire aria fresca e luce solare. Tranne uno che il sole riesce a penetrare per poche ore al giorno, per cui si guadagna perfino un nome nobilitante: "Cortile del Sole… mi sembra quasi incredibile, ora che ci ripenso, che si possa battezzare in modo tanto poetico e glorioso quello sputo di cemento sudicio chiuso tra quattro palazzoni"[85]. Quindi, l'estate che porta i raggi del sole, mette addirittura in rilievo la povertà del quartiere e la patologia delle famiglie degli immigrati del Sud. Come vediamo, nelle opere dei noiristi il calore equivale al freddo: non porta sicurezza e tranquillità, ma diventa piuttosto fastidioso e insopportabile. Così, il valore simbolico è esclusivamente quello negativo: esso porta inevitabilmente distruzione e annichilimento.

Ricapitolando, si può dire che il nuovo *noir* italiano possiede una serie di elementi topici che permettono di esprimere pienamente l'atmosfera tormentosa delle vicende descritte, tra cui vanno nominati le circostanze temporali e i fenomeni meteorologici, innanzitutto quelli invernali e notturni giacché essi riescono a riprodurre il clima ansioso e sinistro delle vicende narrate. In più, è lecito rilevare che il *noir* contemporaneo ha introdotto anche certe peculiarità nell'ambito del genere *noir*, specificità che sono caratteristiche per la gran parte della letteratura recente. Così, la sua contemporaneità si esprime su due livelli: sulla concentrazione sulla descrizione degli eventi attuali, accaduti agli albori del Terzo Millennio, che sono avvenimenti rilevanti per l'epoca presente in quanto costituiscono importanti punti di svolta. Dall'altra parte, la contemporaneità si traduce anche nell'insistenza ossessiva sulla accelerazione e sulla simultaneità che si evidenziano soprattutto nella narrazione e nel linguaggio. Comunque, un forte legame con la contemporaneità e con il presente della narrativa nera non elimina dalle opere *noir* gli episodi del passato che continuano a svolgere un ruolo notevole sull'asse temporale, in quanto determinano tutta la vita posteriore dei protagonisti.

[84] Ibid., pp. 32, 45, 46, 81, 82, 83, 113, 116.
[85] S. Massaron, *Il rumore*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, op. cit., p. 129.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

3.6 Stile

Come si è già detto, gli autori del nuovo *noir* italiano sono costretti a narrare "dopo *Pulp Fiction*" ovvero nell'epoca della trasformazione radicale dello stile del racconto. Nelle pagine seguenti proveremo ad analizzare le strategie espressive più frequenti del *noir* contemporaneo ed il rapporto che i noiristi hanno con la forma del romanzo. Si cercherà anche di rispondere alla domanda quali trasformazioni e mutamenti stilistici il genere assuma essendosi adattato alle esigenze tecnologiche e multimediali della realtà odierna che a sua volta ha provocato la dissoluzione dei modelli di percezione.

3.6.1 Ibridismo

Molti critici letterari tra le caratteristiche fondamentali del nuovo *noir* nominano il continuo mescolamento dei generi[1]. Fabio Giovannini, essendo fondatore del gruppo letterario *Neonoir*, elenca quattro elementi indispensabili per il *noir* realizzato dal suo collettivo, tra cui si trova pure la voglia di combinare diversi generi ad esempio giallo, spy story, *l'horror* e cyber usando il criterio multimediale e inserendoci elementi provenienti dal cinema, dalla televisione e dal fumetto[2]. Filippo La Porta, invece, cita Paco Ignacio Taibo II che annunciò già dieci anni fa un'evoluzione del *noir* nel romanzo storico e d'avventura in quanto è un genere meno ingabbiato da regole e convenzioni[3]. Tommaso De Lorenzis a sua volta nell'articolo «Termidoro. Note sullo stato della letteratura di genere» pubblicato su *Carmilla on line* dichiara che questo tipo di letteratura si caratterizza di "un sistematico tradimento dei canoni"[4]. Infine, occorre citare Laura Grimaldi che ritiene che il *noir* possieda le "non regole" che costruiscono un "campo della più totale sregolatezza, anche se costruita su solide basi strutturali"[5]. Tale carattere del nuovo *noir* italiano viene confermato dai noiristi stessi tra cui Gianfranco Nerozzi che dichiara:

> [Il genere] Sta andando verso la contaminazione, la de-generazione. Le barriere si abbatteranno grazie alla mescolanza e alla confusione… Sembra una frase tratta da qualche profezia apocalittica, invece no. Fantascienza, giallo, nero, poliziesco, horror, con tutti i

[1] G. Gosetti, *L'equivoco del nero*, in: AA. VV., *I colori del nero*, a cura di: M. Fabbri, E. Resegotti, Ubulibri, Milano, 1989, p. 10
[2] E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, romanoir.it/pdf/Mondello_Il Neonoir.pdf.
[3] Paco Ignacio Taibo II cit. da: F. La Porta, *Meno letteratura, per favore!*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010, p. 85.
[4] T. De Lorenzis, «Termidoro. Note sullo stato della letteratura di genere», in: www.carmillaonline.com.
[5] L. Grimaldi, *Scrivere il giallo e il nero*, Dino Audino editore, Roma, 2009, p. 20.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

colori possibili e immaginabili… raccolti in un unico modo di pretendere e di dare emozioni[6].

La tendenza a trasgredire i limiti di diversi stili attinge al codice espressivo detto *pulp*[7]. Per rispecchiare in che cosa consista la forza innovativa di questa stilistica, Marino Sinibaldi presenta una metafora presa in prestito dal campo musicale: la letteratura *pulp* nei confronti della letteratura tradizionale è come Tecno e Hip Hop di fronte alla musica Rock e Pop – le nuove varianti musicali hanno prodotto un'insistente accelerazione della frase musicale delle vecchie forme e, quindi, hanno contribuito a un profondo cambiamento dei vecchi modelli[8]. L'estetica *pulp* consiste nel rendere un genere amorfo, giacché fa intrecciare tanti filoni che spesso sembrano contrastanti tra di loro, tali quali *noir*, giallo, fantascienza, fumetto, *thriller* e *horror*, ma diversi autori attingono ad un repertorio ancora più ampio: romanzo rosa, psicologico, quello d'avventura o perfino fiaba. *Pulp*, dunque, è una produzione che utilizza o ricicla materiali "bassi", e nel contempo attinge allo stile elevato e alla letteratura classica, fondendo e mischiandoli insieme agli elementi della cultura popolare e di massa. A detta di Marino Sinibaldi, questo tipo di letteratura non si basa più sul principio *aut aut* ma *et et*: vuol dire che nella letteratura contemporanea non si vogliono più esclusioni, altresì inclusioni entro i limiti di un genere letterario. In questa maniera il genere diventa un ampio serbatoio in cui convivono più elementi[9]. Questa inclinazione trasforma i romanzi *noir* nei cosiddetti "oggetti narrativi non-identificati", detto con il termine coniato da Wu Ming[10]. I romanzi *UNO* sono i cosiddetti *crossover* ossia i libri che trasgrediscono i generi e contengono anche alcuni elementi extraletterari (cfr. 3.6.2 Multimedialità? Transmedialità!). Infatti, si tratta di opere letterarie in cui il genere originario si è incrociato con qualcos'altro producendo narrazioni meticcie e "mutanti"[11].

[6] M. Testa, *Dizionario atipico del giallo 2009*, Cooper, Roma, 2009, p. 278.
[7] Il termine *pulp* viene dalla lingua inglese e significa « pappa», ossia «un mucchio di materia organica vischiosa, umida, soffice…». Il nome deriva dalle riviste dette *pulp magazines*. Cfr. M. Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma, 1997, p. 39.
[8] Ibid., p. 21.
[9] Ibid., p. 75.
[10] Il nome si basa sull'espressione inglese "Unidentified Narrative Object", che abbreviato dà forma UNO, analogo a UFO. Il termine non riguarda esclusivamente il nuovo *noir* italiano, ma si riferisce alla tendenza della letteratura contemporanea in genere, della quale il *noir* fa parte. Cfr. Wu Ming, *New Italian Epic*, Einaudi, Torino, 2009.
[11] E. Mondello, «Scritture di genere, *New Italian Epic* o *post-noir*? Il *noir* negli Anni Zero: una *querelle* lunga un decennio», in: AA. VV., *Roma noir 2010. Scritture nere: narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?,* a cura di: E. Mondello, Robin Edizioni, Roma, 2010, p. 36 – 42.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Come vediamo, il genere *noir* possiede una forte predisposizione all'"ibridazione". Per spiegare in che cosa esattamente consiste il fenomeno, è lecito richiamare l'etimologia della nozione, in quanto "ibridazione" viene dalla voce latina *hybrida*[12]. L'antico termine latino aveva la valenza negativa perché si riferiva al *bastardismo* sia animale sia giuridico, invece, il senso moderno del termine nel campo biologico ha ormai un valore positivo dato che significa un "incrocio fra individui di razza diversa mirato a migliorare la produzione animale o vegetale e costituire razze nuove"[13]. Ibridismo, dunque, ha un valore genetico e culturale, giacché da un lato si riferisce alla procreazione, dall'altro invece all'incontro tra due individui appartenenti a sfere socio-culturali diverse. Di conseguenza, oggi "ibrido" costituisce piuttosto un tipo di rimedio capace di aiutare a sopravvivere una specie. Nel campo letterario invece la nozione si utilizza in maniera interscambiabile con i termini "commistione" o "incrocio" che indicano un tipo di unione, fusione o coesistenza di elementi diversi ed eterogenei. Inoltre, un altro termine possibile per definire lo stesso fenomeno è "contaminazione" che a sua volta possiede una connotazione molto corporea in quanto allude a una purezza mitica e originaria e a una degradazione, corruzione, da cui nasce una realtà meticcia, ma più ricca di componenti[14]. Nell'ambito letterario tutte queste etichette si traducono nel mescolamento di diversi generi, stili, cultura alta e cultura di massa[15], molto presente nel nuovo *noir* italiano. Sotto questo aspetto significativo è il nome di uno dei gruppi letterari – Giovani cannibali, la cui denominazione è merito proprio della loro tendenza a fagocitare tutti i linguaggi, stili e generi e a ingoiare frammenti provenienti dalla tradizione alta e delle forme della cultura di massa[16]:

> La loro scrittura è vorace e, inesausta, fagocita tutto, inghiotte pure se stessa. Ne risulta un corpo narrativo squassato, che si diffonde attraverso gli squarci, pronto a germinare nuove narrazioni prive di strutture costrittive. È un linguaggio che si spinge costantemente oltre e che in questo «andare oltre» si libera del passato scoprendo nuovi territori che fanno piazza pulita degli ultimi avanzi di «letteratura»[17].

[12] P. Bagni, «Il campo delle forze dei generi», in: AA. VV., *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, a cura di: A. Sportelli, Editori Laterza, Roma–Bari, 2001, p. 3.
[13] Ibid., p. 8.
[14] A. Mariani, «Un caso di ibridismo estremo: l'opera lirica nella scrittura letteraria», in: AA. VV., *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, op. cit., p. 202.
[15] R. Mercuri, «Intertestualità e ibridismo», in: AA. VV., *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, op. cit., p. 88.
[16] D. Brolli, «Le favole cambiano», in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, a cura di: D. Brolli, Einaudi, Torino, 2006, p. VIII.
[17] Ibid., p. IX.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

In che cosa consiste in pratica l'ibridazione? Luigi Cazzato nell'opera *Generi, recupero, dissoluzione. L'uso del giallo e della fantascienza nella narrativa contemporanea* osserva:

> Leggendo i vari titoli di studi, saggi e articoli sulla narrativa contemporanea, italiana e non, degli ultimi anni (o decenni) non v'è dubbio che siamo in tempi di revival: *recupero, ritorno, ripresa, riabilitazione* sono le parole ricorrenti (…) Ma cosa si recupera? Tutto ciò che le avanguardie novecentesche hanno sempre trascurato o addirittura disprezzato, messo al bando, vale a dire: la storia, la trama, i personaggi, l'azione e tutti i generi narrativi che fanno uso di questi strumenti[18].

Dalle parole di Cazzato risulta che il romanzo di recupero si distingue per il ritorno ai generi e alle tecniche narrative tra cui giallo, *horror* e *thriller*, generi nati nell'Ottocento esiliati dal moderno in quanto secondo Huyssen il modernismo è nato proprio dall'ansia di essere contaminato dall'invadente e nuova cultura di massa, attraverso una consapevole strategia di distanziarsene. Gli scrittori venuti dopo il moderno invece, non solo contaminano diverse correnti, ma addirittura le recuperano in quanto in gran parte esse sono state dimenticate per alcuni decenni[19]. Anche Ulrich Schulz-Buschhaus sottolinea il fatto che il postmoderno si caratterizza del tentativo di recupero, a differenza del moderno che rifiuta i generi, specie quelli narrativi. Per questo motivo lo studioso preferisce addirittura il termine post-avanguardia al postmoderno[20]. Infine, Luigi Cazzato dichiara che la produzione del nuovo in funzione della ripetizione, come avviene nel caso del *noir* contemporaneo, consiste nel creare il parallelismo tra il "nuovo" e il "*sempreuguale*". Secondo lo studioso gli elementi presenti nei romanzi contemporanei sono "uguali" perché riprendono continuamente il vecchio standard, ma nello stesso tempo sono "nuovi" in quanto esso serve solo per essere sconvolto e emarginato in modo da fondare una novità. Il recupero, invece, equivale alla dissoluzione dei generi ovvero alla loro contaminazione che porta ad abbattere la distinzione gerarchica tra la letteratura alta e bassa[21]:

> Lo slogan di Leslie Fiedler negli anni '60, "Cross the border, fill the gap", sembra essere anche lo slogan di questa narrativa che tende ad abbattere gli steccati fra élite e massa, fra letteratura "alta" e letteratura "bassa", in ultima analisi e con le parole del critico americano,

[18] L. Cazzato, *Generi, recupero, dissoluzione. L'uso del giallo e della fantascienza nella narrativa contemporanea*, Schena Editore, Fasano, 1999, p. 13.
[19] Ibid., pp. 15, 26.
[20] U. Schulz-Buschhaus cit. da: Ibid., pp. 16 – 17.
[21] Ibid., pp. 17, 45.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

fra la letteratura che tende a rimanere sulla pagina scritta (*words-on-the-page*) e letteratura che da essa salta nel mondo (*words-in-the-world*)[22].

Nel nuovo *noir* italiano è possibile avvisare il forte tentativo di usare sovente stratagemmi stilistici caratteristici sia per la letteratura alta che bassa e combinarli liberamente tra loro. Possiamo scorgere certe raffinatezze volute dagli scrittori ovvero figure retoriche che appartengono a stili elevati che però vengono messe in contrasto con argomenti banali. Ad esempio Andrea G. Pinketts ne *L'assenza dell'assenzio* si serve di una lunghissima serie di anafore di cui riporto solo un breve frammento:

Mostri. Tutti mostri. Mostri di bravura. Mostri quelli che fanno paura, mostri quelli che non hanno paura.
Mostro Friedrich Haarman, il lupo mannaro di Hannover, paffuto femmineo, tra il 1918 e il 1924, ventisette vittime.
Mostri i poliziotti che se lo coltivavano come informatore, chiudendo un occhio sugli occhi cavati. Non vedere, non voler vedere è mostruoso.
Mostri persino le sue vittime, ragazzotti sbandati che, diviso il letto col mostro, venivano divisi. Prima di avere il tempo di diventare mostri in proprio[23].

Massimiliano Governi utilizza lo stesso meccanismo nel racconto *Diario in estate* (antologia *Gioventù cannibale*) per parlare dei gusti banali di uno dei protagonisti:

Mi piacciono i miei stivali blindati.
Mi piace Villa Pamphili.
Mi piace il mio cane Blacky (anche se è morto).
Mi piace la pubblicità…[24]

Inoltre, lo stesso autore utilizza l'enumerazione attraverso la quale la protagonista elenca le sue preferenze:

I profumi che preferiscono sono: Hashish. Mughetto. Fiori di montagna. Profumo di Fico.
Cibi: Cuscus, Crème-Caramel. Gaspacho. Spaghetti in tutte le salse. Alghe. Sushi. Aragoste (ma mi dispiace per loro)[25].

Ritroviamo l'enumerazione anche nei romanzi di Gianrico Carofiglio che utilizza questo stratagemma stilistico per evidenziare il tran tran della vita quotidiana.

[22] Ibid., p. 10.
[23] A. G. Pinketts, *L'assenza dell'assenzio*, Mondadori, Milano, 1999, p. 173.
[24] M. Governi, *Diario in estate*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, op. cit., p. 85.
[25] Ibid., p. 86.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Servendosene, egli vuole mettere in risalto il susseguirsi di azioni prosaiche nella vita umana:

> Si poteva arrivare lì a qualsiasi ora della notte e c'era sempre gente. Mi dava l'idea di una specie di avamposto contro la banalità dei ritmi quotidiani. Giorno/lavoro/veglia/gente. Notte/casa/riposo/solitudine[26].

Abbastanza frequenti sono gli asindeti che mettono in evidenza la velocità, prediletta del *noir* contemporaneo (cfr. 3.5.2 L'accelerazione). Lo vediamo sull'esempio della descrizione dei movimenti nel pugilato che pratica il personaggio principale dei romanzi di Gianrico Carofiglio:

> Sinistro, sinistro, destro, ancora gancio sinistro.
> Jab, jab, montante destro, gancio sinistro.
> Sinistro, destro, sinistro.
> Destro.
> Fine[27].

A parte l'utilizzo di varie figure retoriche, i noiristi ricorrono sovente all'ibridazione inserendo nelle loro opere delle citazioni dei capolavori della cultura europea, a pari passo con i rimandi alla cultura pop. Tale situazione ha luogo nel *L'assenza dell'assenzio* di Andrea G. Pinketts che mescola lo stile elevato con quello basso, citando il famoso inizio del poema dantesco nel contesto volgare paragonando il pube femminile alla "selva oscura"[28]. Ritroviamo lo stesso stratagemma stilistico nel racconto di Aldo Nove *Il mondo dell'amore* (*Gioventù cannibale*) in cui il concetto dell'amore viene presentato con diverse sfumature che contrastano tra di loro: da una parte si menziona l'amor cortese presente nella poesia di Giacomo da Lentini, dall'altra appare l'amor carnale: la masturbazione e infine lo stupro che i protagonisti guardano sul video:

> Sergio e io stavamo lì con il cazzo in mano, nella luce azzurrina della sala al buio, con acceso solo *Il mondo dell'amore*. Ma di seghe niente, non era l'aria: a un certo punto si è visto un professore bestiale seduto con il parrucchino marrone spostato sulla sinistra. Dietro le spalle un poster di ossa tagliate in due.
>
> (…)
>
> «Amor è uno desio che vien da corte

[26] G. Carofiglio, *Ad occhi chiusi*, Sallerio editore, Palermo, 2003, p. 17.
[27] Ibid., p. 157.
[28] A. G. Pinketts, *L'assenza dell'assenzio*, op. cit., p. 11.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

per abundatia di gran plazimento:
e gli ogli in prima generan l'ardore
e lo core gli da nutrigamento».
Giacomo da Lentini

> Continuamente sul video si vedeva un troione biondo che il cazzo: è un travesta come quelli che c'è per andare a Milano! E si vedono tre pirla che strisciano per terra in un parco e aprono una Skoda dove dentro ci sono due tipe con i peli sotto le ascelle che lesbicano un po' e i tre pirla le violentano con la voce del professore bestiale che spiega questa violenza sessuale causata da scazzi con i genitori dei tipi[29].

Sotto questo aspetto molto interessante è l'opera di Giancarlo De Cataldo *Onora il padre. Quarto comandamento*. L'ispirazione per il romanzo è costituita dalla *Commedia* di Dante in quanto l'omicida uccide le sue vittime per punirle del peccato di essersi disinteressate dei propri genitori. Egli ricorre alla "legge del contrappasso" ispirata alle torture dell'Inferno ovvero infligge ai figli le stesse sofferenze subite dai padri. L'autore mette anche in rilievo il contrasto tra due mondi: fra la tradizione cristiana e la violenza del mondo contemporaneo, in quanto i criminali citano i salmi dell'Antico Testamento[30] come per giustificare le loro azioni.

Inoltre, l'ibridazione nel nuovo *noir* italiano si evidenzia non soltanto per l'utilizzo degli strumenti provenienti da varie tradizioni, ma anche attraverso la cosiddetta contaminazione orizzontale ovvero il mescolamento fra generi e sottogeneri[31]. Nel racconto di Niccolò Ammaniti *Lo zoologo* (raccolta *Fango*) il *noir* si mescola con l'*horror* presente sotto forma di alcuni elementi soprannaturali. La storia tratta di uno studente di scienze biologiche che dopo aver partecipato ad una rissa, viene massacrato, ma, invece di morire, viene risuscitato da un mago proveniente da un paese africano e si trasforma in uno zombi. Nel racconto si possono ritrovare anche fattori caratteristici della narrazione gotica che predilige le costruzioni asimmetriche. Ne *Lo zoologo* la tecnica utilizzata è la *mise – en – abîme*[32]: la parte iniziale è costituita dall'introduzione al soggetto principale del racconto e invece la parte finale è una specie di commento ad esso. Vari testi *noir* possiedono una sfumatura fantascientifica, tra cui il racconto *Sosta vietata* di Luca Crovi (antologia *Anime nere*) che colloca l'azione nell'anno 2035. Il racconto descrive gli Ausiliari della Sosta ovvero i vigilantes senza scrupoli, che però

[29] A. Nove, *Il mondo dell'amore*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, op. cit., pp. 57 – 58.
[30] G. De Cataldo Giancarlo, *Onora il padre. Quarto comandamento*, Einaudi, Torino, 2008, pp. 94, 96.
[31] L. Cazzato, op. cit., p. 42.
[32] Cfr. M. Aguirre, «Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej», in: AA. VV., *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, a cura di G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Universitas, Kraków, 2002, pp. 21 – 23.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

vengono uccisi da un giustiziere per vendetta della loro mancata pietà. Inoltre, ci sono anche autori che nei loro testi introducono frammenti di romanzo d'avventura. Sandrone Dazieri nel testo intitolato *Tutto il resto è boia* (antologia *Anime nere*) descrive un giornalista che un giorno viene catturato dai servizi segreti e spietatamente torturato per svelare il suo informatore. La vittima non si arrende anche ai patimenti più dolorosi e per attenuare i suoi spasimi si immagina la trama di un libro che avrebbe voluto scrivere. La storia assomiglia alle avventure di Robinson Crusoe in quanto descrive Charlie che dopo un naufragio si trova su un'isola deserta nel mezzo dell'Oceano. Un giorno per miracolo ritrova una cassa che contiene tanti volumi, però scritti in giapponese. Dopo aver adocchiato *Le avventure di Oliver Twist*, opera che conosce a meraviglia, a forza di leggere vari libri, comincia pian piano ad imparare la lingua straniera. Quando finalmente acquista una buona padronanza del giapponese, viene salvato da una nave inglese e scopre che i libri, invece di appartenere alla narrativa, sono tutti manuali di botanica. Tra altri esempi di ibridazione possiamo anche nominare il testo di Andrea Camilleri *Troppi equivoci* (*Crimini*), la cui prima parte assomiglia a un romanzo rosa in quanto descrive un amore nato da un colpo di fulmine tra Bruno Costa e Anna Zanchi, che però termina con un finale pienamente *noir* in quanto la ragazza viene brutalmente uccisa dalla mafia. Interessante è anche il racconto di Niccolò Ammaniti e Luisa Brancaccio intitolato *Seratina* (antologia *Gioventù cannibale*) in quanto è un misto tra il *noir* e il romanzo di viaggio. Esso presenta una storia che si sviluppa attorno a un viaggio svoltosi di notte in una città, tuttavia il protagonista dopo aver sperimentato una serie di spiacevoli avvenimenti, non diventa più saggio o maturo come di solito avviene nei romanzi di viaggio, che vogliono tendere verso una certa evoluzione, ma addirittura presagisce che altre "seratine" del genere avranno luogo in futuro. Successivamente, tra le ispirazioni dei noiristi è possibile trovare pure le pièce teatrali. Raul Montanari, l'autore del racconto *DJ* (raccolta *Anime nere*), compone il testo *noir* proprio come una sceneggiatura di uno spettacolo, con i personaggi elencati, didascalie e dialoghi dei protagonisti tra cui si trovano un poliziotto torturatore, un funzionario e prigionieri. Di seguito, capita anche che le opere attingono a tradizioni molto lontane dal *noir*, fra l'altro le fiabe. Daniele Luttazzi nell'antologia *Gioventù cannibale* pubblica il racconto intitolato *Cappuccetto splatter* che è un adattamento della famosa fiaba *Cappuccetto Rosso*. Nella versione di Luttazzi la protagonista viene interpretata da una modella ungherese che è mandata dalla sua agente a portare nello zainetto Prada pasticche di Serax a uno stilista famoso

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

***. Comunque per strada incontra Marco, il P.R. che rappresenta la parte del lupo. Il racconto evidentemente costituisce una parodia della fiaba giacché vi si trovano tutte le famose sequenze del prototipo, che vengono comicamente trasformate ed iperbolizzate:

> Alzò la voce e gridò: - Buonasera!
> Nessuno rispose. Allora la piccola entrò in cucina, si avvicinò al frigo e lo aprì. Eccolo il vecchio ***! Ma che aspetto strano che aveva!
> - ***, che orecchie tumefatte hai!
> Nessuno rispose.
> - ***, che occhiacci sbarrati hai!
> Nessuno rispose.
> - ***, che labbra spaventosamente squarciate hai!
> - Per mangiarti meglio! – disse una voce alle sue spalle[33].

Il testo, come tutte le fiabe, possiede anche un tipo di morale finale, però scritto conformemente all'intero racconto, con uno stile basso e volgare: "Cazzo, non voglio più andare a zonzo per Milano, quando la mia agente me lo ha proibito!"[34].

Infine, bisogna ricordare l'attrazione che nutrono alcuni scrittori *noir* verso la letteratura *splatter*[35] ovvero l'inclinazione a descrivere le vicende contenenti la lacerazione dei corpi umani tramite dettagli nauseanti. La tendenza di inserire le descrizioni *splatter* dimostra innanzitutto un'esperienza comune del *noir* e del *pulp* ossia la celeberrima antologia *Gioventù cannibale*. Il testo citato sopra, *Cappuccetto splatter* di Daniele Luttazzi, evidentemente attinge a quella stilistica che viene segnalata già dal titolo. La seconda parte del racconto è piena di crudeltà, torture e schizzi di sangue, i protagonisti si inseguono con coltelli elettrici e con frullini in mano, provocando una totale strage cannibalistica che, però, finisce in maniera fantastica, perché sia lo stilista che la modella vengono salvati da un'agente che li estrae dallo stomaco del P.R. Questa propensione è anche evidente nel volume *Cuore di pulp. Antologia di racconti italiani* a cura di Fabio Giovannini e Antonio Tentori. La raccolta ospita tra l'altro Alda Teodorani che nel racconto intitolato *Sottoterra* descrive un ragazzo sedicenne che violenta e ammazza la madre e la sorella in maniera assai crudele, per poi continuare a uccidere vivendo nei canali sotto Roma:

> (…) l'ha colpita, e ancora, e ancora, sui capelli biondi di grano come i suoi, sugli occhi che sono i suoi, su quello sguardo terrorizzato
> *no, non è più mia madre, non è più lei*

[33] D. Luttazzi, *Cappuccetto splatter*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, op. cit., p. 66.
[34] Ibid., p. 68.
[35] Il termine *splatter* viene dall'inglese e si riferisce agli schizzi di sangue.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> e quando infine lei riposa sul grande tappeto bianco intriso del sue stesso sangue, allora l'ha accarezzata, le ha chiuso delicatamente gli occhi, le ha strappato via camicia e vestaglia poi le si stende addosso in posizione fetale, ritrova il suo seno, succhia e morde, come fosse ancora un bambino e lei ancora sua madre, la stessa donna che gli ha dato vita. Le lecca il sangue dalle ferite, la culla, infila la testa tra le gambe, vicina vicina al ventre di lei come volesse tornarvi, quindi la prende dolcemente e il suo corpo sussulta, sprigionando il suo profumo e contemporaneamente l'odore del sangue, della morte, degli umori più intimi[36].

Come abbiamo potuto vedere, la tendenza alla contaminazione è ben frequente nelle opere appartenenti al nuovo *noir* italiano e si manifesta su vari livelli. Da una parte gli scrittori ibridano la loro narrativa adoperando figure retoriche tipiche per lo stile alto, mettendole subito in contrasto con la materia banale e quotidiana. Dall'altra invece, la letteratura nera è imparentata con diversi generi e sottogeneri da cui trae ispirazioni e si nutre dei loro elementi caratteristici. Il risultato è un genere ricco di diverse tendenze e stili che rende difficile rinchiudere il *noir* in una casella.

3.6.2 Multimedialià? Transmedialità!

Il nuovo *noir* italiano vuole essere attiguo alla vita reale e siccome oggi la comunicazione è prevalentemente mediatica e multimediale, il genere frequentemente rispecchia questa particolarità del mondo odierno. La novità introdotta dai nuovi mezzi consiste soprattutto nel fatto che la cultura contemporanea si sviluppa nelle reti sociali e nelle piattaforme mobili il che ha provocato la fioritura della cosiddetta "cultura della partecipazione"[37]. Negli anni Duemila la gente resta in continuo dialogo con varie tecnologie, per cui oggi si parla della "convergenza dei media" che entrano in interazioni sempre più complicate, dove ogni storia, marchio, suono o immagine trova il suo riflesso nel massimo numero di canali e piattaforme mediali[38]. In effetti, l'uomo circondato dall'enorme varietà dei fenomeni mediatici, ha ormai imparato a pensare, lavorare ed elaborare la cultura in nuove maniere. Di conseguenza, questa situazione ha alterato assai profondamente altresì il carattere della narrativa odierna. Wu Ming nel saggio intitolato *New Italian Epic* dichiara che la letteratura contemporanea chiamata "Nuova Narrazione Epica Italiana", in breve *New Italian Epic*[39] si caratterizza tra l'altro di un fenomeno denominato "transmedialità".

[36] A. Teodorani, *Sottoterra*, in: AA. VV., *Cuore di pulp*, a cura di: F. Giovannini, A. Tentori, Nuovi Equilibri, Viterbo, 1997, pp. 15 – 16.
[37] H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa, 2007, p. VII.
[38] Ivi.
[39] Wu Ming, op. cit., p. VIII.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

In che cosa consiste la transmedialità? Esso è un termine introdotto da Henry Jenkins nel saggio intitolato *Cultura convergente* ed indica una nuova estetica sviluppatasi come una specie di risposta alla convergenza dei media ovvero alle nuove tecnologie mediali che rendono possibile il flusso delle stesse informazioni attraverso vari canali in cui esse assumono diverse forme[40]. L'onnipresenza dei media che influiscono sugli esseri umani tramite vari mezzi, induce nella mente umana un crescente effetto di sinestesia – una contaminazione dei sensi nella percezione, per cui siamo sempre più indotti a confondere i canali della comunicazione e le diverse tipologie di messaggio e sempre meno capaci di concentrarci su uno solo[41]. Per questa ragione agli scrittori contemporanei tra cui si trovano anche i noiristi non è più sufficiente l'utilizzo della multimedialità intesa come "una peculiare «ricchezza rappresentazionale di un ambiente mediato», (…) costituita da due fattori: ampiezza (quantità: numero dei sensi simultaneamente coinvolti) e profondità (qualità delle percezioni, o informazioni sensoriali)"[42].

La comunicazione transmediale, secondo Jenkins, procede su varie piattaforme mediali e ogni testo che ne fa parte, costituisce un elemento integrale e altrettanto importante della narrazione. Ogni forma d'accesso alla comunicazione transmediale dovrebbe essere indipendente e si basa sullo stendere della narrazione su vari media legandoli contemporaneamente in un insieme curioso e originale. Nella forma ideale della comunicazione transmediale, ogni medium opera nella sfera in cui è più efficiente, cosicché la narrazione potrà essere introdotta ad esempio in un film, poi sviluppata dalla televisione, dai romanzi e infine anche dai fumetti. Quindi, la particolarità del gioco transmediale consiste prima nello stuzzicare l'interesse del destinatario con un mezzo, per poi soddisfare l'appetito di informazioni dei fan più accaniti con altri tipi di attività. Così, una comunicazione transmediale, operando su varie piattaforme, cerca di attirare sostenitori di ogni mezzo di comunicazione, allargando notevolmente in questa maniera il proprio raggio d'azione[43].

Comunque, come la transmedialità si traduce nella letteratura? Wu Ming dichiara:

[40] H. Jenkins, op. cit., pp. 16, 25.
[41] L. Sbardella, *Oralità. Da Omero ai mass media*, Carocci editore, Roma, 2010, pp. 126 – 127.
[42] R. Diodato, *Estetica del virtuale*, Bruno Mondadori, Milano, 2005, p. 12.
[43] H. Jenkins, op. cit., pp. 95 – 96.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> L'immaginario di chi scrive è senz'altro multimediale, e spesso le narrazioni proseguono altrove, si riversano nei territori di cinema, televisione, teatro, fumetti, videogame e giochi di ruolo, ma l'epicentro rimane letterario[44].

Dunque, le opere transmediali vogliono uscire da certi schemi e determinati limiti imposti della scrittura, per poter estendersi attraverso nuove continuazioni a forma dei cosiddetti *spin-off*[45] e narrazioni "laterali" quali *fan fiction*[46], *mash-up*[47], blog, twitter, fumetti, illustrazioni, siti Internet, canzoni o giochi in rete[48]. In questa maniera la letteratura trasgredisce i confini e allarga le sue possibilità di interagire con il lettore. Gli autori, utilizzando le nuove possibilità che gli offrono le ultime tecnologie, possono produrre componimenti più ambiziosi che costituiscono nel contempo un tipo di sfida per il pubblico. La transmedialità permette agli scrittori di creare una relazione con l'audience che si basa sulla collaborazione e sulla scomparsa della vecchia distinzione tra autore e lettore. Pertanto, in questo modo nasce un nuovo modello di paternità di un'opera letteraria che si fonda sulla cooperazione tra gli artisti e i loro destinatari. Di conseguenza, la narrativa transmediale diventa un luogo di sperimentazione per gli artisti e, nello stesso tempo, essa costituisce un posto per l'esplorazione da parte dei loro simpatizzanti[49].

Gli esempi di transmedialità di cui la letteratura *noir* fa l'uso sono numerosi, per cui si cercherà di scegliere soltanto quelli più significativi. Un'ottima illustrazione del concetto è costituita dal romanzo uscito nel 2010 e composto a quattro mani da Carlo Lucarelli insieme a Andrea Camilleri. L'opera intitolata *Acqua in bocca* è un *mash-up* ovvero una miscellanea di due serie letterarie separate, ognuna creata da uno dei due scrittori e concentrata intorno al personaggio di un investigatore. Nel romanzo uscito nel 2010 gli autori uniscono i loro famosi detective, vale a dire Grazia Negro, ideata

[44] Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit., pp. 20 – 21.
[45] Il termine proveniente dal mondo dei mass media per designare utilizzo degli elementi di sfondo di un'opera per farne uno spunto per i nuovi: film, fiction televisiva, gioco o romanzo (ad esempio sviluppando le vicende di un personaggio secondario).
[46] *Fan fiction* – (in inglese *fanfic*) racconti scritti da lettori. Il termine che originariamente si riferiva esclusivamente ai testi che raccontavano di nuovo la stessa storia presentando gli stessi personaggi tratti dai mass media. Poi, esso si estende su ogni testo che cerca in qualche maniera anche di "fuoriuscire" dal chiuso universo della *fiction* e svilupparsi in altre direzioni trovando nel testo solo un punto di partenza. Cfr. E. Mondello, «Introduzione», in: AA. VV., *Roma noir 2010. Scritture nere: narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?,* op. cit., p. 47; H. Jenkins, op. cit., pp. 253 – 254.
[47] Il termine si riferisce a un'opera costruita da frammenti o parti di altre opere e può essere utilizzato non solo nei confronti della letteratura, ma anche per designare fenomeni che hanno luogo nel campo cinematografico o musicale.
[48] Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit., pp. 44 – 45.
[49] H. Jenkins, op. cit., pp. 96, 111; Cfr. R. Diodato, op. cit., p. 122.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

dall'autore bolognese, e Salvo Montalbano, celebre commissario di Camilleri, perché conducano assieme un'indagine sul cosiddetto omicidio dei pesciolini rossi.

La scintilla che scatena la stesura del libro ha luogo nella primavera del 2005 all'occasione di girare un documentario sui due scrittori, che si confrontano davanti alla cinepresa. La discussione svoltasi in diretta, gradualmente si trasforma in una specie di "jam session letteraria"[50] ovvero in una spinta a scrivere collettivamente un romanzo. Già il fatto che l'idea si è sviluppata davanti alla telecamera è perfettamente transmediale, comunque la transmedialità si manifesta anche su altri livelli del romanzo. La redazione del libro si ispira a *Murder Off Miami (A Murder Mystery)* di Dennis Wheatley, un libro del 1936 che costituisce un collage di vari materiali riguardanti un'indagine poliziesca[51] il che ha permesso di mandare avanti il processo narrativo in maniera altalenante e che si basava sulla spedizione delle parti successive tra i due scrittori[52]. Di conseguenza, *Acqua in bocca* è assai curioso dal punto di vista formale: è un romanzo epistolare in quanto nasce dalla corrispondenza tra Camilleri e Lucarelli, ma anche perché riproduce le lettere immaginarie tra Grazia Negro e Salvo Montalbano che circolano tra Vigata e Bologna, a cui vengono aggiunti i documenti relativi all'investigazione poliziesca[53] e le riproduzioni fotografiche di vari personaggi o oggetti[54]. Infine, si può notare che le lettere composte da due investigatori vengono firmate spesso a mano, con la grafia che dovrebbe riprodurre quella dei personaggi.

La transmedialità del romanzo riguarda anche il mondo rappresentato. A parte i personaggi principali che vengono da due serie letterarie distinte, nelle pagine del romanzo appaiono anche altre figure provenienti da vari mondi. Andrea Camilleri introduce protagonisti che circondano il commissario Montalbano, e li descrive insieme alle loro famose "manie"[55]. Così, si parla dell'agente Fazio e il suo complesso

[50] D. Di Gennaro, «Nota dell'editore», in: A. Camilleri, C. Lucarelli, *Acqua in bocca*, Minimum fax, Roma, 2010, p. 104

[51] L'idea non è del tutto originale in quanto costituisce ormai l'ispirazione per la forma del romanzo di Andrea Camilleri del 2000, *La scomparsa di Patò*.

[52] D. Di Gennaro, pp. 103 – 108.

[53] A. Camilleri, C. Lucarelli, *Acqua in bocca*, op. cit. I documenti si trovano in seguenti pagine: relazioni di servizio, pp. 7 – 8, 78 – 79; sommario degli accertamenti sul luogo del delitto, pp. 9 – 10; diagnosi necroscopica, pp. 26 – 27; verbali di sommaria informazione testimoniale, pp. 11 – 12, 75 – 77; telegramma, p. 30, trascrizione di una registrazione, pp. 84 – 86; articoli da «Il Resto del Carlino», pp. 28 – 29, 74, 87 – 88, 89 – 90, 91 – 92; articolo da «Il Corriere della Sera», p. 48.

[54] Ibid. Le riproduzioni si trovano in seguenti pagine: fascicoli, pp. 64 -65; carta d'identità, p. 83; volantini, pp. 59, 72; una busta, p. 61; pesciolini rossi, p. 13, la colpevole del delitto, pp. 67 – 68; Grazia Negro, p. 64; Salvo Montalbano, p. 65. Nel caso dell'immagine di Salvo Montalbano, si tratta della fotografia evidentemente dell'attore Luca Zingaretti che interpreta il ruolo del commissario nella serie televisiva prodotta da Rai.

[55] E. Sormano, *Il romanzo giallo e i suoi meccanismi*, Paravia, Torino, 1979, p. 28.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

dell'anagrafe, ci appare di seguito l'agente Catarella di cui si riproduce perfino la sua tipica frase ovvero "di pirsona pirsonalmenti", poi, viene menzionato il sostituto del commissario, il famoso donnaiolo Mimì Augello, la fidanzata Livia che ne è sempre gelosa, Adelina, la sua cuoca e donna di servizio e, infine Ingrid, la migliore amica svedese del commissario, autrice di una delle lettere spedite a Grazia Negro[56]. Carlo Lucarelli a sua volta, dall'ambiente di Grazia Negro recupera solamente Simone Martini, il suo fidanzato non vedente, figura principale di *Almost blue*, tuttavia invita a far parte dell'opera anche personaggi provenienti da diverse altre serie letterarie, tra cui il sovrintendente Coliandro, protagonista di una serie di romanzi (e di una fiction televisiva) e l'agente Balboni – poliziotta lesbica con cui Coliandro lavora. In seguito, appaiono perfino cognomi di alcune persone reali, che però non necessariamente svolgono lo stesso ruolo che ricoprono nella loro vita – di sfuggita appare un certo Carlo Lucarelli come cliente abituale di una salumeria ed Eraldo Baldini[57] come commissario capo di polizia giudiziaria, il cui nome evidentemente è stato preso in prestito da uno scrittore di storie *noir* dell'area bolognese al quale Lucarelli vuole rendere omaggio. I personaggi reali e quelli finti, liberatisi dalle cornici dei propri mondi e migrati in questo preciso universo letterario, appaiono nel componimento come un segno di verità, per rendere le vicende più attendibili[58]. Ebbene, possiamo osservare che la strategia transmediale del romanzo *Acqua in bocca* non soltanto è fondata sulla collaborazione tra scrittori, ma il fenomeno consiste anche nel creare il mondo rappresentato in cui il confine tra la realtà e l'illusione sembra svanire, perché l'universo letterario e i materiali extraletterari si uniscono e confondono, producendo così un mondo ibrido: vi si mescolano più universi, non solo quelli abituali di Grazia Negro e Salvo Montalbano, ma il mondo rappresentato viene impastato con il mondo extraletterario e altresì con quello di altri romanzi.

Un altro evento transmediale molto intrigante in cui partecipa il noirista bolognese, è quello avvenuto nel 2010. Il 26 ottobre prende il via un progetto intitolato *Chi ha ucciso Lucarelli?*, fondato per celebrare il cinquantesimo compleanno dell'autore. L'idea, nata dall'incontro tra Carlo Lucarelli e Officine Wort in collaborazione con Bacchilega Editore, era quella di scrivere un "romanzo totale" ovvero una narrazione collettiva, in

[56] A. Camilleri, C. Lucarelli, *Acqua in bocca*, op. cit. I protagonisti vengono menzionati in pagine seguenti: Fazio, pp. 17, 46; Catarella, pp. 16, 35, 41; Mimì Augello pp. 46, 47, 56; Livia, pp. 19, 56; Adelina, p. 42; Ingrid, p. 31.
[57] Ibid. I protagonisti vengono menzionati in pagine seguenti: Simone Martini, pp. 25, 64; Coliandro, pp. 80-81; l'agente Balboni, pp. 50, 66 – 67, 69; Carlo Lucarelli, p.36; Eraldo Baldini, pp. 75, 77.
[58] Cfr. U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Znak, Kraków, 2007, p. 155.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

cui il lettore-navigatore diventasse contemporaneamente scrittore. Questo tipo di opera è un romanzo aperto a cui ognuno può partecipare in maniera diretta, contribuendo alla forma finale del libro in cui l'uso di Internet permette di "condividere un abbraccio con il lettore"[59], coinvolgendolo nell'atto creativo. Grazie a ciò essa costituisce una perfetta realizzazione della tesi di Henry Jenkins il quale ritiene che la cultura odierna sia la cultura della partecipazione[60].

Come sappiamo, ogni testo letterario presuppone la collaborazione del lettore perché non riesce a trasmettere tutte le informazioni in maniera esauriente circa il mondo rappresentato e, quindi, il lettore è obbligato a riempire le lacune da solo[61]. Comunque, la scrittura collettiva, specialmente in questo caso, fa un passo in avanti rispetto alla letteratura tradizionale e aspetta la collaborazione diretta del pubblico. Avviene una curiosa inversione della strategia del testo: il lettore ovvero il destinatario si trasforma in mittente-autore che non si dedica più al passivo atto della lettura, ma partecipa in maniera attiva alla formazione dell'opera. Il lettore-mittente si maschera da scrittore per rappresentare in maniera efficace la storia, per cui dirige il testo esplicitamente nella direzione da lui postulata ed amplifica in questa maniera l'universo del discorso. Wu Ming spiega il fenomeno in maniera seguente:

> Si dice spesso che un romanzo è davvero finito una volta che qualcuno ha finito di leggerlo. Questo presuppone l'idea che una storia si trasformi e si completi nel cervello di chi la legge: ma queste trasformazioni - vitali per la storia stessa - molto di rado retroagiscono davvero sul testo. Il più delle volte restano ingabbiate nella testa dei lettori. Al massimo, passano da un cervello a un altro sotto forma di commenti orali, ma poco più. In breve, un patrimonio molto vasto di idee - cioè possibili "miglioramenti" per la storia stessa - si volatilizzano e scompaiono[62].

Nella creazione del romanzo partecipano varie persone che non si sono mai incontrate, ciononostante grazie alla perfetta collaborazione e condivisione delle idee avvenuta on-line, portano avanti un libro ricorrendo all'uso di *open source* ovvero "opera in progresso", un testo di libero accesso in cui ognuno può introdurre modifiche in maniera indipendente[63]. Ebbene, nel caso del progetto *Chi ha ucciso Lucarelli?* i lettori del noirista bolognese sono stati invitati a partecipare ad un gioco letterario: gli

[59] Genna, cit. da Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit., p. 109.
[60] H. Jenkins, op. cit., p. VII.
[61] U. Eco, *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1994, p. 77; U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, op. cit., p. 7.
[62] www.wumingfoundation.com.
[63] http://www.kaizenlab.it.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

appassionati dell'autore (ovvero il pubblico che ha una buona padronanza della sua opera e riesce a imitare lo stile dello scrittore) dovevano rispondere all'incipit scritto da Luca Occhi, componendo successivi capitoli del libro in tale maniera che essi formassero una trama lineare e compatta[64]. Infine, il romanzo, recentemente pubblicato da Bacchilega Editore, consiste in nove capitoli, di cui il frammento centrale è stato elaborato da Carlo Lucarelli stesso, invece l'epilogo da Kai Zen – un collettivo di autori[65].

È lecito osservare che l'idea del progetto in cui coinvolta è una figura reale sembra ispirata a un racconto di Giorgio Celli su un delitto perfetto intitolato *Come ho ucciso Umberto Eco* uscito ne *Il Resto del Carlino*[66]. Bensì il progetto *Chi ha ucciso Lucarelli?* è interessante in quanto proprio Lucarelli svolge una funzione multipla – è al contempo autore, protagonista della trama e vittima, la cui morte costituisce il motore delle vicende. Il romanzo presenta una storia in cui il letterato bolognese muore di ictus (presto veniamo a sapere che non si tratta di un decesso naturale, ma di un avvelenamento) e a condurre l'indagine sono i poliziotti da lui inventati, che però nella narrativa di Lucarelli non si incontrano mai: si tratta del commissario De Luca, del sovrintendente Coliandro e dell'ispettore Grazia Negro[67]. Quindi, l'evento è singolare in quanto in esso si mescolano diversi mondi: quello reale dal quale proviene Lucarelli, letterario giacché vi agiscono famosi protagonisti, e infine quello virtuale per il fatto che coinvolge il pubblico a cui è permesso entrare nei panni del narratore e creare on-line gli episodi dei loro personaggi preferiti. In seguito, oltre ad essere un romanzo totale, la cui caratteristica sta nella partecipazione diretta dei lettori, il testo costituisce un *mash up*: non solo vi si uniscono tre serie letterarie dello stesso Lucarelli e ci appaiono riferimenti ad altre opere lucarelliane[68]. Infine, nell'ultimo capitolo composto da Kai Zen, entra in gioco addirittura il personaggio estraneo alle storie di Lucarelli.

[64] http://www.carlolucarelli.net/; il filmato registrato durante un incontro dopo la conclusione della scrittura: http://www.youtube.com/watch?v=lxsdcygeC5I.
[65] Kai Zen si presenta come "un ensamble narrativo formato da quattro gentiluomini di fortuna" nato nel 2003. Dicono di sé di essere "gonzogiornalisti" e scrittori. Ci partecipano Jadel Andreetto, Bruno Fiorini, Guglielmo Pispisa, Aldo Soliani che vengono da varie parti d'Italia: Bolzano, Bologna, Milano, Messina. Hanno pubblicato romanzi totali tra cui: *Ti chiamerò Russell* (2003, scritto con Wu Ming 1), *La potenza di Eymerich* (2004, con Valerio Evangelisti), *Spauracchi* (2005, con navigatori di Internet), *La strategia dell'Ariete* (2007), *Delta Blues* (2010). Oltre a ciò, compongono anche romanzi individuali e racconti in varie raccolte. Cfr. http://www.kaizenlab.it.
[66] U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, op. cit., pp. 148 – 149.
[67] http://www.carlolucarelli.net.
[68] Ad esempio: Capitolo 1 – paralisi del lato sinistro del corpo che è una chiara allusione al titolo della raccolta del 2003 *Il lato sinistro del cuore*; Capitolo 7 – allusione al romanzo scritto con Camilleri, *Acqua in bocca*.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Nell'epilogo spunta Scialoja inventato da Giancarlo De Cataldo, protagonista di *Romanzo criminale* e *Nelle mani giuste*. Anche l'atmosfera è diversa per cui l'ultimo capitolo sembra un corpo estraneo rispetto ai frammenti precedenti in quanto si cerca perfino di ricreare lo stile narrativo caratteristico di De Cataldo ovvero il clima complottista e l'amarezza delle meditazioni sullo stato del paese.

Di seguito, un esempio molto interessante della comunicazione transmediale che vorrei esporre, è rappresentato dalla storia di Wu Ming 2 intitolata *La ballata del Corazza* che nasce come un'iniziativa postulata dall'Istituto Trentino di Cultura che si è rivolto a lui con la proposta di scrivere un racconto. In effetti, l'autore ha composto il testo ispirandosi all'affresco di Novembre del Ciclo dei Mesi di Torre Aquila nel Castello del Buonconsiglio di Trento[69] che raffigura un branco di maiali condotti al macello, per cui il racconto riguarda i problemi ambientali (in particolare contaminazione con sostanze suine). La storia nasce come *open source*, pubblicata sul sito *www.wumingfoundation.com* ed è stata accompagnata da un caloroso appello rivolto ai lettori di apportare modifiche. Quindi, chiunque poteva lasciare commenti o cambiarne il finale, contribuendo in questa maniera alla realizzazione delle versioni successive e diventando contemporaneamente uno degli autori.

La prima versione del testo pubblicata in rete, contraddistinta dal numero 1.0.0, viene seguita da una ventina di proposte da parte dei lettori, per cui si compongono le varianti posteriori, accompagnate dai successivi numeri che indicano la tappa della formazione. Di conseguenza, si possono trovare trame che portano lo stesso titolo che, però, differiscono leggermente tra di loro proprio perché sono varianti diversi dello stesso testo. La pluralità delle versioni de *La ballata del Corazza* viene ancora moltiplicata per il fatto che dopo il testo narrativo spuntano le sue realizzazioni in diverse altre forme. Così, Onofrio Catacchio disegna un fumetto che fa parte del volume *Alta criminalità. Il meglio del noir italiano a fumetti* basandosi sul secondo modello della storia, invece il racconto pubblicato nella raccolta di Wu Ming intitolata *Anatra all'arancia meccanica* è la variante segnata con il numero 1.4.0. Di seguito, è lecito segnalare che *La ballata del Corazza* continua a evolversi in altre piattaforme ancora in quanto, oltre a fumetto e racconto, è stata composta pure la colonna sonora ispirata al racconto, anch'essa

[69] Gli affreschi vengono attribuiti a un boemo maestro Venceslao e risalgono alla fine del XIV e l'inizio del XV sec.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

potenzialmente modificabile dall'audience e scaricabile dal sito di Wu Ming[70]. Essa insieme a un video ispirato alla storia, doveva accompagnare la lettura pubblica della storia avvenuta il 7 novembre 2003. Per giunta, il racconto è stato registrato da Wu Ming 2 stesso per la trasmissione "The Elements" e andato in onda su Radio Città del Capo di Bologna nell'inverno e primavera del 2003 e infine, nel 2005 dal testo è stata tratta una pièce teatrale[71]. In questa maniera, come vediamo, si integrano vari eventi culturali per creare una comunicazione così estesa che non potrebbe essere compresa in solo un mezzo[72].

Tuttavia, è opportuno sottolineare che la transmedialità è un'arma a doppio taglio: da una parte, come abbiamo visto, la narrativa ha la possibilità di svilupparsi fuori dall'ambito letterario, dall'altra invece gli scrittori aprono la loro letteratura alle ispirazioni provenienti dal mondo extraletterario. Il secondo caso si riferisce agli autori che inseriscono nei testi narrativi i frammenti caratteristici per altri mezzi di comunicazione quali il cinema, la televisione, la musica, il fumetto o Internet. Lo possiamo osservare nel romanzo *Almost Blue* di Carlo Lucarelli in cui l'indagine viene condotta dall'ispettore Grazia Negro aiutata da un ragazzo non vedente, Simone Martini. Il piazzamento di un ragazzo cieco al centro del racconto ha conseguenze per la descrizione della storia in quanto l'accento è stato messo proprio sul piano uditivo. Nel romanzo frequentemente si parla della musica, il che testimonia ormai il titolo del romanzo, preso in prestito dalla canzone *Almost Blue* di Chat Baker. In seguito, ogni melodia viene associata a un protagonista ed esprime le sue particolarità. Così, il serial killer detto l'Iguana, viene accompagnato sempre dalla musica di Nine Inch Nails oppure AC/DC *Hell's bells*[73], che ascolta ininterrottamente per attenuare il suono delle campane dell'Inferno che gli riecheggiano nelle orecchie. *Summertime* invece si riferisce a Grazia Negro, in quanto secondo Simone rispecchia la sua freschezza. Infine, si menzionano tante altre canzoni che piacciono al ragazzo non vedente tra cui componimenti di Coleman Hawkins, di Miles Davis o di Ron Carter[74]. Tuttavia la melodia più importante è evidentemente quella che dona il titolo al romanzo, canzone che secondo il ragazzo si canta con gli occhi chiusi, per cui egli riesce a capire il suo

[70] La musica è stata composta da Nicola Staffrelini, Alessandro Giannotti, Giovanni Fiorini, Maurizio Zanotti,, cfr. www.wumingfoundation.com.
[71] www.wumingfoundation.com.
[72] H. Jenkins, op. cit., p. 95.
[73] C. Lucarelli, *Almost Blue*, Einaudi, Torino, 1997. I titoli delle canzoni di Nine Inch Nails appaiono alle pagine: 112, 113, 114, 115; la canzone di AC/DC viene menzionata alla pagina 183.
[74] Ibid. Le canzoni vengono menzionate alle pagine: 173, 34, 35, 36.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

pieno significato[75]. Altri romanzi che prendono in prestito titoli da varie canzoni sono *Arrivederci amore, ciao* di Massimo Carlotto e *Mi fido di te* scritto dallo stesso scrittore in compagnia di Francesco Abate. Il primo libro attinge a un verso del famoso brano *Insieme a te non ci sto più*, invece il secondo rievoca il componimento di Jovanotti. Le canzoni in qualche maniera costituiscono un commento all'azione che ad esempio possiamo vedere chiaramente nel secondo testo. Canticchiandola, i mafiosi ridono della situazione senza via d'uscita in cui si è trovato il personaggio principale che si è dovuto fidare di un suo vecchio nemico sapendo che egli sfrutterà la sua posizione inferiore:

> Mi fido di te
> io mi fido di te
> ehi, mi fido di te
> cosa sei disposto a perdere…[76]

Una situazione analoga di mettere in rilievo il piano musicale ha luogo nei romanzi di Massimo Carlotto dedicati a Marco Buratti detto l'Alligatore. Il detective nel passato era musicista del gruppo blues Old Red Alligators, dal quale proviene il suo pseudonimo. Anche dopo aver interrotto la sua carriera, egli rimane un grande appassionato della musica, per cui ascolta sovente numerose canzoni blues che esprimono le emozioni del protagonista e marcano alcune sue vicende[77]. Quindi, come possiamo vedere, rivolgendo l'attenzione sul piano musicale, si vuole influire su più sensi dei lettori e si arricchisce la lettura di un'altra dimensione. In questa maniera la narrativa "si sonorizza"[78], si crea una specie di colonna sonora del romanzo, fenomeno tipico per il cinema. Tuttavia, la musica non è l'unico mezzo di introdurre l'approccio transmediale dentro i romanzi *noir*. I letterati nei testi delle loro opere introducono spesso frammenti narrativi tipici per altri mezzi di comunicazione per lasciare l'impressione di avere a che fare con la realtà oggettiva. Così, abbastanza frequentemente troviamo forme di comunicazione tipiche per Internet, ad esempio

[75] C. Lucarelli, *Almost Blue*, op. cit., p. 7.
[76] F. Abate, M. Carlotto, *Mi fido di te*, Einaudi, Torino, 2007, p. 161.
[77] Ad esempio sulle pagine: di *Nessuna cortesia all'uscita* lo scrittore elenca una lunga lista delle canzoni: *Pigalle love, Cold blooded woman, Lonesome, Blue & disgusted* tutte di Memphis Slim (p. 31)*, How many more years* di Big Bad Smitty (p. 41), *Sombras de la China* di Manuel Serrat (p. 67), *Sugar coated love* di Barbara Lynn (p. 86), *Black Bottom* interpretata da Omar Dykes (p. 88), *Love is a cold shot* di Ray Agee, *Halp a love* di Syl e Syleena Johnson, *One night* di Smiley Lewis (p. 111), *Blues in my bottle* di Lightnin' Hopkins, *Two steps from the blues* di Bobby Bland (p. 170), *If you don't wonna love me* di Eugene Hideaway (p. 210). (M. Carlotto, *Nessuna cortesia all'uscita*, Edizioni e/o, Roma, 1999).
[78] E. Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Il Saggiatore, Milano, 2007, p. 25.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Stefano Massaron in *Ruggine* inserisce le e-mail scambiate tra i personaggi, invece Sandrone Dazieri in *Gorilla blues* riporta le conversazioni svolte tra personaggi su una chat americana e ne *Il Karma del Gorilla* si utilizza una messaggeria rumena[79]. Invece ne *La cura del Gorilla* l'autore introduce i testi dei giornali che legge in Internet, evidenziati da un diverso carattere: utilizza il Courier New, tipico per i testi battuti a computer[80]. Nel nuovo *noir* italiano possiamo trovare anche trascrizioni di programmi televisivi, tra cui notizie di cronaca dei telegiornali ne *Il giorno del lupo* di Carlo Lucarelli o in *Nessuna cortesia all'uscita* di Massimo Carlotto[81]. Nel racconto di Niccolò Ammaniti e Antonio Manzini intitolato *Sei il mio tesoro* (antologia *Crimini*) viene inserito un frammento della sceneggiatura della terza puntata della fiction *La dottoressa Cri*, una serie televisiva inventata dagli scrittori che comunque ha una forma estranea alla narrativa[82]. Abbastanza frequenti sono anche diverse forme giornalistiche: Sandrone Dazieri ne *Il Karma del Gorilla* introduce un'intervista con il protagonista principale riguardante un caso di omicidio di cui è stato accusato[83], il metodo utilizzato anche da Giancarlo De Cataldo che in *Romanzo criminale* inserisce un'intervista con Nicola Scialoja proveniente dal «Corriere Romano»[84]. Poi, ne *Il giorno del lupo* di Carlo Lucarelli si trova un articolo riguardante il riciclaggio del denaro sporco o una sparatoria all'autogrill firmato dal giornalista con i nominativi dell'autore stesso[85]. In *Almost Blue* non solo vengono inseriti articoli provenienti dai quotidiani «il Resto del Carlino», «la Repubblica», «il Messaggero» e «l'Unità» ma viene riprodotta anche la loro caratteristica grafica perché assomiglino alle pagine vere dei giornali[86]. In seguito, siccome spesso il romanzo *noir* segue lo sviluppo di un inchiesta poliziesca, nelle opere letterarie vengono inclusi verbali di interrogatori come ad esempio avviene in *Onora il padre. Quarto comandamento* di Giancarlo De Cataldo[87]. Invece la deposizione dell'omicida alla polizia costruisce il punto di partenza per il racconto di Carmen Covito, *L'erba del vicino* (l'antologia *Alle signore piace il nero*). Inoltre, Carlo

[79] S. Massaron, *Ruggine*, Einaudi, Torino, 2005. Le mail presenti alle pagine: 25, 42 – 43, 51, 58, 65 – 66, 78 – 80, 143; S. Dazieri, *Gorilla blues*, Mondadori, Milano, 2002, pp. 219 – 220; S. Dazieri, *Il Karma del gorilla*, Mondadori, Milano, 2005, pp. 185 – 186.
[80] S. Dazieri, *La cura del Gorilla*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 258 – 262.
[81] C. Lucarelli, *Il giorno del lupo*, in: C. Lucarelli, *L'ispettore Coliandro*, Einaudi, Torino, 2009, p. 207; M. Carlotto, *Nessuna cortesia all'uscita*, op. cit., pp. 127-128.
[82] N. Ammaniti, A. Manzini, *Sei il mio tesoro*, in: AA. VV. *Crimini*, a cura di: G. De Cataldo, Einaudi, Torino, 2005, pp. 35 – 36.
[83] S. Dazieri, *Il Karma del gorilla*, op. cit., pp. 204 – 208.
[84] G. De Cataldo, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 539 – 543.
[85] C. Lucarelli, *Il giorno del lupo*, op. cit., p. 225 e p. 201.
[86] C. Lucarelli, *Almost Blue*, op. cit., pp. 141 – 144.
[87] G. De Cataldo, *Onora il padre.…*, op. cit., pp. 92 – 94.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Lucarelli introduce intercettazioni di conversazioni telefoniche ne *Il giorno del lupo* e in *Almost Blue* le testimonianze riguardanti il processo del serial killer[88]. In *Nessuna cortesia all'uscita* di Massimo Carlotto troviamo anche diverse sentenze della Corte d'Assise d'Appello[89]. Gianrico Carofiglio a sua volta scrive romanzi, il cui personaggio principale è l'avvocato Guido Guerrieri, quindi, è naturale che le trascrizioni delle udienze di vari episodi processuali e i capi di imputazione costituiscano ampi frammenti delle opere tra cui *Testimone inconsapevole*, *Ad occhi chiusi* e *Ragionevoli dubbi*[90].

Riassumendo, possiamo constatare che la "transmedialità" del nuovo *noir* italiano consiste da una parte nell'ispirarsi al mondo mediatico, dall'altra, però, essa offre alla narrativa nuove possibilità di diffondersi fuori dall'ambito letterario, per cui abbiamo presentato vari esempi del fenomeno per illustrare molteplici forme che la comunicazione transmediale può assumere. Ebbene, come abbiamo visto, la transmedialità porta un soffio di novità nell'ambito narrativo, grazie al quale la letteratura non è più costretta a ingabbiare la formula del romanzo dentro uno scheletro ormai troppo stretto.

3.6.3 L'umorismo

Come ritiene Gabriella Turnaturi, quando si vuole elencare i tratti distintivi del "*noir* mediterraneo", tra vari elementi rilevanti bisogna nominare tra l'altro la presenza dell'umorismo:

> Il *noir* è un genere paradossale, un genere degli eccessi che non lascia spazio a speranze né a redenzioni; ma forse proprio perché mostra la realtà in uno specchio deformato e ne svela gli aspetti più reconditi, può lasciare intravedere, come indicano i testi citati, assurdità e situazioni surreali che sfociano nella comicità[91].

Comunque, l'*humour* non è comune per tutti gli scrittori. Tra i noiristi esiste un'evidente dicotomia tra "buonisti" e "cattivisti", che si basa soprattutto sull'utilizzo dell'umorismo, come accade nel caso dei rappresentanti di prima categoria, o la scelta della assoluta serietà come fanno quelli che vengono etichettati con la seconda

[88] C. Lucarelli, *Il giorno del lupo*, op. cit., pagine seguenti: 253, 267 – 268, 273, 301 – 303, 309 – 310. C. Lucarelli, *Almost Blue*, op. cit., pagine seguenti: 83 – 86, 94.
[89] M. Carlotto, *Nessuna cortesia all'uscita*, op. cit., pagine seguenti: 7, 49, 97, 133, 159, 223.
[90] G. Carofiglio, *Ad occhi chiusi*, op. cit., pp. 59 – 60. G. Carofiglio, *Testimone inconsapevole*, Sallerio editore, Palermo, 2002, pp. 43 – 44. G. Carofiglio, *Le perfezioni provvisorie*, Sallerio editore, Palermo, 2010, p. 100.
[91] G. Turnaturi, «Mediterraneo: rappresentazioni in nero», in: AA. VV., *Roma noir 2007.* Luoghi *e* nonluoghi *nel romanzo nero contemporaneo*, a cura di: E. Mondello, Robin Edizioni, Roma, 2007, pp. 57 – 58.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

tipologia[92]. Come si è già detto, il gruppo *Neonoir* con le parole dei suoi portavoce, Fabio Giovannini e Antonio Tentori, criticano fermamente gli autori che si decidono all'umorismo che nella maggior parte dei casi assomiglia allo stile di Quentin Tarantino (Cfr. 2.4.4 I Giovani cannibali – tra *pulp* e *noir*). Tuttavia, a prescindere dalle etichette e valutazioni, il fatto sta che i romanzi neri abbondano della comicità, anche se non vi ricorrono tutti gli scrittori. Il nuovo *noir* italiano si serve ampiamente dell'umorismo che traspare dai numerosi e variabili elementi. È lecito osservare che gli autori utilizzano un'ampia gamma di numerose figure retoriche e interventi linguistici tra cui cercheremo di mostrare soltanto gli esempi più lampanti.

Uno degli strumenti di cui i noiristi si servono per provocare l'effetto comico è l'uso della comicità verbale. È lecito osservare che i giochi di parole sono consueti nello stile di Andrea G. Pinketts che desta il riso dei lettori insistendo sovente sulla polisemia di alcuni vocaboli. Lo vediamo ad esempio ne *L'assenza dell'assenzio*: "Si chiama camera di sicurezza. È la stanza dei fermati che, invece di essere fermi, sono piuttosto agitati"[93]. Di seguito, Pinketts prende frequentemente proverbi o modi di dire e cerca di trovare per loro i nuovi e straordinari significati:

> Avrete sicuramente sentito dire «Chi la fa l'aspetti». Già, ma l'aspetti dove? E chi non la fa non ha diritto a nessun appuntamento? Chi se la fa addosso poi è meglio che stia seduto su un water, anche se ha atteso troppo a lungo altrove[94].

Un'altra delle tecniche comiche utilizzate dai noiristi consiste nella ripetizione di una frase o di un'espressione in modo da creare intercalari ovvero enunciati consueti per dati personaggi. Così, l'ispettore Coliandro di Carlo Lucarelli ripete sovente l'aggettivo "bestiale!" con cui descrive ogni fenomeno a suo piacere[95], invece, il dirigente di Sarti Antonio, Raimondi Cesare, descritto da Loriano Macchiavelli, inserisce spesso "è vero come si dice". Inoltre, Raimondi Cesare ha l'abitudine di rivolgersi al poliziotto una volta con il "lei" un'altra ancora dandogli del "tu", a seconda dei meriti di Sarti Antonio, il che approfondisce soltanto la sua frustrazione e contribuisce allo sviluppo della sua colite:

[92] M. Sinibaldi, op. cit., p. 35.
[93] A. G. Pinketts, *L'assenza dell'assenzio*, op. cit., p. 16.
[94] Ibid., p. 35.
[95] C. Lucarelli, *Nikita*, in: C. Lucarelli, *L'ispettore Coliandro*, op. cit., p. 10.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> - È comodo nascondersi dietro un certificato medico, è vero come si dice, quando qui c'è da lavorare. Da te non mi sarei mai aspettato un'azione simile! Proprio nel momento in cui, è vero come si dice, si stanno per raccogliere i frutti di un lavoro che ho pazientemente predisposto, rubando le ore alla mia famiglia, al mio sonno… Ho qui davanti, è vero come si dice, un elenco di persone da interrogare. Contavo sulla tua collaborazione… Ritenevo di avere un personale altamente qualificato e con uno spiccato senso del dovere e di responsabilità. Lei ha tradito la fiducia che i superiori, è vero come si dice…
> Quando Raimondi Cesare arriva al «lei», vuol dire che è proprio su di giri. Per cui Sarti Antonio non trova di meglio che fare una pallina col certificato medico e mandarlo a raggiungere, nel bidone delle immondizie, le otto ricette che già vi giacciono[96].

A parte giochi di parole di diverso tipo, i noiristi producono l'effetto comico paragonando due fenomeni contrastanti o accostandoli proprio per rendere palese la loro diversità. Questo contrasto può riguardare sia l'aspetto fisico sia il carattere, le abitudini che gli ideali[97]. Possiamo scorgere tale approccio di nuovo nella saga di Loriano Macchiavelli dedicata a Sarti Antonio. Lo scrittore di fianco al questurino situa Rosas che svolge il ruolo del suo aiutante. La cosiddetta spalla del poliziotto costituisce, però, il suo totale opposto: il ragazzo è un extraparlamentare che organizza le manifestazioni o partecipa agli scioperi, dove non di rado incontra proprio Sarti Antonio che sta dalla parte opposta. Quello che amplia la comicità è il fatto che anche la loro funzione nel testo è stata invertita giacché è piuttosto Rosas a risolvere le indagini in quanto sa trovare e indicare la soluzione a Sarti Antonio, che senza di lui non ne è capace: "Quando non sa che pesci pigliare, questo va da san Rosas, il salvatore"[98]. Quindi, possiamo dire che Rosas costituisce lo specchio deformante del questurino, il suo esatto contrario, il che spesso provoca conflitti tra loro due che fanno ridere il lettore:

> Sarti Antonio non sopporta l'aria di superiorità che si stampa sul viso di faina miope di Rosas ogni volta che sta per sbattergli in faccia la sua superiorità intellettuale. Non sopporta ma gli serve[99].

Di seguito, possiamo ritrovare l'evidente contrasto nel livello linguistico ad esempio nel racconto di Niccolò Ammaniti *Sei il mio tesoro* (*Crimini*). La storia racconta le vicende di un medico tossicodipendente e corrotto, e il testo comincia dalla telefonata che il dottore riceve dalla clinica. Il gergo medico utilizzato dalla segretaria dell'ospedale in cui lavora il personaggio principale, viene messo in opposizione con la

[96] L. Macchiavelli, *Sui colli all'alba*, Einaudi, Torino, 2005, p. 35.
[97] B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2011, p. 77.
[98] L. Macchiavelli, *La Ghironda dagli occhi azzurri*, in: L. Macchiavelli, *Sarti Antonio e la via dell'Inferno*, Mondadori, Milano, 2007, p. 49.
[99] L. Macchiavelli, *Hanno ucciso Oreste del Buono*, in: Ibid., p. 136.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

volgarità del medico stesso. Il linguaggio del dottore risulta palesemente inadeguato in questa situazione:

> La voce all'altro capo del filo era decisamente più dinamica. – Professor Bocchi, sono la segretaria della clinica San Bellarmino, la chiamo solo per ricordarle che alle 10.30 lei avrebbe un intervento di mastoplastica additiva. Se ha i problemi ad arrivare il dottor Cammarano è disponibile a sostituirla.
> Bocchi di quel monologo afferrò tre concetti:
> 1) doveva rifare le zinne a qualcuna;
> 2) l'intervento non era domani ma oggi;
> 3) quel figlio di puttana di Cammarano era pronto a metterglielo nel culo[100].

Un altro dei modi più popolari ed efficaci di produrre l'effetto comico consiste nella trasformazione e nella deformazione di certi fenomeni[101]. La trasformazione compiuta frequentemente dai noiristi sta nell'iperbolizzazione ovvero nell'esagerazione e nell'amplificazione di alcune caratteristiche che possono riguardare l'aspetto fisico dei personaggi, il loro comportamento e il carattere oppure le circostanze. Possiamo osservare una certa smisuratezza delle descrizioni dei protagonisti nella prosa di Niccolò Ammaniti che nel racconto *L'ultimo capodanno dell'umanità* (antologia *Fango*) presenta uno dei personaggi in maniera seguente:

> Ossadipesce doveva il suo soprannome a quel corpo magro e appuntito che si ritrovava. Una lisca d'acciuga. Le costole in fuori e il bacino piccolo. Due trampoli al posto delle gambe. 46 di piede. Alto quasi due metri. La testa piccola e al posto del naso un incredibile becco da tucano[102].

Come vediamo, le descrizioni dei personaggi composte dai noiristi sono sovente grottesche, sembrano quasi troppo repellenti per essere vere e per questo paiono iperreali. Possiamo dire che gli scrittori mettendo in luce certe caratteristiche, negative più che altro, formano una caricatura dei personaggi invece di un'immagine mimetica. Tra i personaggi caricaturali il cui carattere viene ghignato, possiamo nominare menzionato già l'ispettore Coliandro creato da Carlo Lucarelli. Benché sia un protagonista positivo, perché assolutamente onesto e sincero, è contemporaneamente goffo e sbadato, e assomiglia piuttosto a un personaggio perdente. Il suo atteggiamento

[100] N. Ammaniti, *Sei il mio tesoro*, in: AA. VV. *Crimini*, op. cit., p. 6.
[101] B. Dziemidok, op. cit.,, p. 67.
[102] N. Ammaniti, *L'ultimo capodanno dell'umanità*, in: N. Ammaniti, *Fango*, Oskar Mondadori, Milano, 1996, pp. 25 – 26.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

consiste nella maggior parte dei casi nel fare una brutta figura e nel combinare dei guai, per cui diventa un protagonista comico:

> No che non sono alla Mobile, sono all'Ufficio Passaporti. Alla Mobile ci sono stato una settimana sola, l'anno scorso, poi ho fatto un casino… c'erano due che spacciavano davanti ad una scuola, così io sono saltato addosso a quello che mi sembrava il più brutto e siccome cercava di reagire l'ho anche crocchiato un po'. Poi salta fuori che era un carabiniere infiltrato e che ho mandato al diavolo un'indagine di sei mesi e così il questore che mi odia, perché lo so che mi odia, mi ha buttato fuori dalla Mobile e mi hanno messo ai Passaporti[103].

Nel testo seguente che descrive le vicende dell'ispettore Coliandro, *Il giorno del lupo*, è stato degradato ancora una volta a svolgere una funzione ancora inferiore ovvero responsabile dello spaccio della polizia. Ma anche lì provoca pasticci in quanto ad esempio ordina per sbaglio diecimila vasetti di yogurt ai mirtilli. Da quel momento la polizia è costretta ad assumere un ispettore apposta per controllare tutti i suoi conti. Per giunta, bisogna sottolineare il fatto che Marco Coliandro è un poliziotto che benché voglia sembrare un personaggio rozzo e duro, egli diviene proprio il suo rovescio: è fragile e sensibile, anche fino a diventare ridicolo. A questo proposito, Lucarelli spesso mette in rilievo il fatto che Coliandro cerca di imitare i suoi idoli cinematografici, però con pessimi risultati, il che aumenta solo l'effetto comico:

> Una volta la [pistola] tenevo nel fodero, appesa alla tastiera del letto come quello di *Arma Letale 3*, bestiale, poi, girandomi nel sonno, mi sono agganciato l'orecchio alla fibbia del cinghino e, madonna mia, ancora non ci posso pensare. Mi hanno dato due punti. In Questura ho dovuto dire che era stato un marocchino[104].

Comunque, l'iperbole può riguardare anche lo stile decoroso con cui i personaggi si esprimono. Tale tipo di esagerazione ritroviamo ne *L'assenza dell'assenzio* di Andrea G. Pinketts. Quando il personaggio principale, Lazzaro Santandrea, incontra una ragazza con vistose occhiaie, dichiara:

> «Io adoro le occhiaie. Praticamente vivo per loro. Sono la prima cosa che noto in una ragazza. Altro che gli occhi o le tette. Le occhiaie sono una zona erogena. Ti dirò di più: amo talmente le occhiaie da morire d'invidia per chi le possiede. Così passo le notti in giro per localacci in modo da ritrovarmele lì davanti allo specchio, al mattino.»
> «Esageri sempre così? Con tutto, voglio dire.»
> «Vedo che hai centrato il problema. Sono talmente privo del senso della misura.»[105]

[103] C. Lucarelli, *Nikita*, op. cit., pp. 7 – 8.
[104] C. Lucarelli, *Falange armata*, in: C. Lucarelli, *L'ispettore Coliandro*, op. cit., p. 56.
[105] A. G. Pinketts, *L'assenza dell'assenzio,* op. cit., p. 48.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

È lecito osservare che l'iperbole appartiene all'insieme dei tratti distintivi di *pulp*. Severino Cesari, curatore della collana "Stile libero", dichiara che i Giovani cannibali, uno dei gruppi letterari del *noir*, possono essere nominati addirittura "narratori dell'eccesso"[106] in quanto è la loro maniera prediletta di parlare della realtà. Si può costatare che gli scrittori attingono alla "estetica dello smisurato"[107] per cui apprezzano il gigantesco e l'esagerato, invece della misura, dell'armonia e delle proporzioni.

Di seguito, se analizziamo la tendenza degli autori di esagerare e caricaturare, bisogna menzionare anche la parodia che a sua volta può essere considerata una forma specifica di caricatura. Come sappiamo, la parodia è un'imitazione di stile di qualcuno, di certe convenzioni letterarie utilizzate in un contesto opposto al loro carattere, creata apposta per deriderli. Possiamo dire, quindi, che parodiare, unisce in sé la voglia di imitare l'originale e la tentazione di amplificarlo fino ad arrivare agli effetti assurdi[108]. Esemplare e molto frequente per l'approccio parodistico del *noir* è la consapevolezza degli scrittori di comporre un testo di genere e contemporaneamente deridere il modello di cui fanno uso. Ritroviamo tale aspetto nella descrizione di Guido Guerrieri, il personaggio creato da Gianrico Carofiglio. In *Ragionevoli dubbi* si dice:

> «Non sembravi simpatico a vederti sul lavoro – rise ancora -, sembravi uno di quegli avvocati da film americano, del genere efficiente e spietato».
> Efficiente e spietato. Mi piaceva. Avrei preferito «bello e spietato», come Tommy Lee Jones ne *Il fuggitivo*, ma andava bene lo stesso[109].

In questa maniera l'autore esplicitamente mette in rilievo il fatto che il protagonista appartiene a una tradizione culturale, tuttavia si preferisce presentarlo con una distanza parodistica. Lo stesso approccio si osserva ne *L'assenza dell'assenzio* di Andrea G. Pinketts:

> La mia vita… un giallo. Ora, se avete pratica di editoria, dovreste sapere che, quando consegnate un poliziesco a un editore, questi si preoccupa subito: «Hai messo un cadavere nel primo capitolo? È fondamentale per questo tipo di narrativa».

[106] G. Antonelli, «La lingua della narrativa italiana degli anni Novanta», in: AA. VV., *Sguardo sulla lingua e la letteratura italiana all'inizio del terzo millennio*, a cura di S. Gola, M. Bastianensen, Franco Cesati Editore, Firenze, 2004, p. 38.
[107] Cfr. U. Eco, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Borgaro Torinese, 2007, p. 111.
[108] AA. VV., *Słownik terminów literackich*, a cura di: Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, 2002, p. 374; B. Dziemidok, op. cit., p. 69.
[109] G. Carofiglio, *Ragionevoli dubbi*, op. cit., p. 97.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> L'avrei potuto accontentare, mio malgrado. Il cadavere ce l'avevo bello e pronto anche se si trattava di un cadavere anomalo perché era stato assassinato dal tempo.
> Mia nonna era morta il giorno prima[110].

Lo scrittore, dunque, beffeggia lo schema tradizionale del romanzo poliziesco, in cui la morte di un personaggio costituisce il punto di partenza per l'indagine e altresì per la trama del romanzo. Qua, invece, Pinketts, gioca apertamente con il modello: dichiara di aver scritto il giallo, però il cadavere è quello di sua nonna, deceduta per morte naturale. Egli è consapevole delle esigenze che il genere vuole soddisfare, comunque le appaga in maniera ironicamente postmoderna.

Nel nuovo *noir* italiano ritroviamo pure il sarcasmo che si distingue dall'ironia con l'attitudine particolarmente ostile verso persone, idee e atteggiamenti che si vogliono criticare e, di conseguenza, diventa un enunciato molto più pungente e velenoso, acquistando una connotazione assai più pessimista[111]. Lo possiamo vedere nel frammento del romanzo *Ad occhi chiusi* di Gianrico Carofiglio in cui l'avvocato ammette di essere geloso delle amiche della sua fidanzata. Quando loro invitano Margherita a frequentare il corso di paracadutismo, egli non riesce a trattenere il tono sarcastico, sia verso le due ragazze sia verso se stesso. Esso diventa uno strumento che esprime la consapevolezza del Male e nel contempo manifesta l'impossibilità di cancellarlo[112]:

> Hanno invitato anche te perché ti vogliono fare. Il brevetto di lesbica, ti vogliono far prendere. Ecco: il brevetto di lesbica volante.
> Non dissi così. Ovviamente. Noi uomini di sinistra non diciamo cose del genere; al massimo le pensiamo. E poi le due Giovanne sembravano capaci di staccarmi le palle e di giocarci a flipper per molto meno[113].

Di seguito, un altro tipo di fenomeno comico può nascere dall'allontanamento dalla norma[114]. Come ritiene Umberto Eco, l'umorismo in genere è liberatorio perché permette di trasgredire regole, ordini, divieti o tabù e il riso, in questo senso, diventa una specie di valvola di sfogo degli istinti[115]. L'illustrazione della trasgressione delle regole e la deviazione delle norme può essere costituita da un frammento del racconto *L'ultimo capodanno dell'umanità* (raccolta *Fango*) di Niccolò Ammaniti in cui si

[110] A. G. Pinketts, *L'assenza dell'assenzio*, op. cit., p. 18.
[111] AA. VV., *Słownik terminów literackich*, op. cit., pp. 495 – 496; B. Dziemidok, op. cit., p. 83.
[112] B. Dziemidok, op. cit., p. 109.
[113] G. Carofiglio, *Ad occhi chiusi*, Sallerio editore, Palermo, 2003, p. 19.
[114] J. Ziomek, *Rzeczy komiczne*, Poznańskie Studia Filologiczne, Seria Literacka, Poznań, 2000, p. 20.
[115] U. Eco., *Podziemni bogowie*, Czytelnik, Warszawa, 2007, p. 341; J. Ziomek, op. cit., p. 28.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

descrive l'avvocato Rinaldi. Il legale che è uno *shit lover*, ossia amante delle feci, passa il Capodanno con una prostituta nel suo ufficio. E quando lei dopo diverse perversioni defeca su di lui, egli è al vertice dell'eccitazione. E proprio in quel momento nel suo studio entrano i ladri con l'intenzione di derubarlo. Quando gli scassinatori si rendono conto a che cosa stanno assistendo, provano una vera abiezione e disgusto verso l'avvocato:

> «(…) Noi ruberemo pure, ma lui… Lui si fa cagare addosso dalle puttane. Capisci! Cos'è più grave? Dimmelo tu…»
> La risposta del Buiaccaro fu immediata. Senza esitazioni.
> «Quello è un porco… Noi siamo solo ladri. Quello veramente fa schifo.»[116]

Niccolò Ammaniti, presenta un mondo inverso in cui i criminali hanno più morale dei legali, una professione che dovrebbe salvaguardare l'ordine della società. Qui, i limiti vengono trasgrediti da quelli che appartengono alla buona società, invece la malavita ha le sue regole che non vuole violare. Il grottesco e l'assurdità della situazione mette in luce le condizioni della vita dell'uomo di oggi e evidenzia la complessità della realtà. Lo scrittore denuncia, quindi, l'ipocrisia della società. La sua comicità mette in rilievo e corregge i costumi attraverso il riso, conformemente al detto latino – *castigat ridendo mores*[117]. La stessa funzione svolge il frammento proveniente dal romanzo di Andrea G. Pinketts, carico di eufemismi con valore comico che devono illustrare il tono ipocrita, tipico per il mondo della moda:

> «Signor Santandrea. Finalmente. Eravamo preoccupatissimi. Originale la sua nuova pettinatura.»
> «Ma se è completamente calvo!» osò un cameriere.
> «Come si permette!?» lo redarguì la signora. «Il signor Santandrea non è pelato. Ha semplicemente deciso di valorizzare il suo cranio.»[118]

Comunque, la comicità più caratteristica per il nuovo *noir* italiano è l'umore nero ovvero l'umorismo che si basa sulla presentazione dei concetti che suscitano orrore, sofferenza o paura in maniera innocente e giocosa. Di solito, dunque, esso provoca allegria perché utilizza gli effetti comici, ma nel livello del contenuto è terribile, repellente. Quindi, questo approccio avvicina due fenomeni contrastanti che provocano

[116] N. Ammaniti, *L'ultimo capodanno dell'umanità*, op. cit., p. 92.
[117] B. Dziemidok, op. cit., p. 126.
[118] A. G. Pinketts, *L'assenza dell'assenzio,* op. cit., p. 34.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

reazioni diverse o addirittura opposte[119]. Secondo Michail Bachtin il vero riso – quello ambiguo e universale – non è contrapposto alla serietà, ma in qualche maniera la completa e depura: la purifica dal dogmatismo, dall'unilateralità, dal fanatismo, dal didattismo, dall'ingenuità e anche dalla disperazione[120]. L'umore nero viene dalla tradizione carnevalesca, comunque oggi ha acquistato un nuovo significato rispetto al passato. Una volta si rideva perché la morte e altri fenomeni di cui si aveva paura erano onnipresenti, per questo motivo andavano domati e ammansiti attraverso la comicità. Oggi, invece, la morte e la sofferenza sono state buttate via dalla società moderna, che attraverso l'umorismo ritorna come un terribile mostro[121]. Alessandro Perissinotto vede lo stesso motivo quando ritiene che nella società occidentale esista una specie di "tabù della morte": benché ogni giorno i fatti di cronaca mostrino la scomparsa, questo non estende il nostro sapere a proposito perché essa è stata ridotta esclusivamente a un evento-*choc*. Di conseguenza, la morte è diventata un tema distante di cui si ha paura. Si può costatare addirittura che la società contemporanea ha vergogna della morte per cui la vuole celare ad ogni costo[122]:

> Nella seconda metà dell'Ottocento, in maniera abbastanza generalizzata, la morte smette di essere vista sempre come bella; se ne sottolineano gli aspetti disgustosi (…) La morte non fa più paura solo per via della sua assoluta negatività, rivolta lo stomaco come qualunque spettacolo nauseabondo. Diventa sconveniente come gli atti biologici dell'uomo, come le secrezioni del suo corpo. Morire in pubblico è indecente. Non si tollera più che chiunque sia lasciato entrare in una camera dove c'è puzzo di orina, di sudore, di cancrena, dove le lenzuola sono macchiate. Bisogna vietarne l'accesso, fatta eccezione per pochi intimi, capaci di dominare il loro disgusto, e per le persone indispensabili sul piano dell'assistenza. Si va formando una nuova immagine della morte: la morte brutta e nascosta, e nascosta perché brutta e sudicia[123].

L'umore nero in maniera diretta e palese si basa sul legame tra la morte e il riso. In effetti, i noiristi frequentemente non prendono il decesso sul serio, trattandolo alla leggera e deridendolo. La scomparsa presentata dalla loro prospettiva non è un fenomeno tragico, ma assomiglia piuttosto a una tragicommedia, perché il più grande dramma della vita umana – il decesso, nella loro ottica diventa perfino umoristico. In

[119] AA. VV., *Słownik terminów literackich*, op. cit., p. 86.
[120] M. Bachtin, cit. da: J. Ziomek, op. cit., p. 13.
[121] T. Bocheński, «Czarny humor w międzywojennej twórczości Gombrowicza. Rozważania o Pamiętniku Stefana Czarnieckiego», in: AA. VV., *Gotycyzm i groza w kulturze*, a cura di: G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 2003, pp. 109 – 110.
[122] A. Perissinotto, *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Bompiani, Milano, 2008, pp. 41 – 43. Cfr: G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996, p. 156.
[123] P. Ariès, cit. da: A. Perissinotto, op. cit., pp. 43 – 44.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

questa maniera il nuovo *noir* italiano ci dà "dosi omeopatiche" di morte e, quindi, ci familiarizza in qualche maniera con essa[124]. Niccolò Ammaniti realizza spesso quest'approccio paragonando un cadavere a oggetti triviali. Nel racconto *Fango (Vivere e morire in Prenestino)* proveniente dalla raccolta omonima si paragona la salma al cibo: la testa della vittima si apre in due e assomiglia a una cozza, il corpo cade per terra come un sacco di patate e quando lo avvolge in un tappeto per sbarazzarsene, si utilizza la similitudine di un'omelette ripiena[125]. Ritroviamo un metodo simile ne *L'assenza dell'assenzio* di Andrea G. Pinketts in cui il personaggio principale presenta la morte di sua nonna, ma la descrizione dell'evento è assolutamente priva di ogni *pathos*. Egli ritratta sia la donna che la sua scomparsa in maniera piuttosto comica:

> Mia nonna era morta il giorno prima. All'età di novant'anni. Aveva cominciato a morire nel dicembre dell'anno precedente quando non era più riuscita ad alzarsi dal letto, ma non aveva mollato. Tenendo duro mese dopo mese. Assomigliava sempre più a Braccio di Ferro, per il nasone, la mandibola e il caratteraccio.
> (…)
> La sfottevo appena possibile. Mi piaceva vederla combattiva, accennare a prendere il bastone per randellarmi.
> «Pensa, nonna, che fregatura. Se dopo la morte non c'è nulla, hai borbottato tante litanie per niente. Se invece i cattolici hanno ragione, col tuo carattere, bene che ti vada, finisci in Purgatorio.»[126]

Come vediamo, la comicità svolge la funzione di diminuire la tragicità degli eventi presentati, portando un momentaneo sollievo al lettore. Il riso, quindi, può avere un effetto benefico sull'uomo, perché consola e aiuta a sopportare quello di cui abbiamo timore. Da questo punto di vista possiamo costatare che la comicità svolge un ruolo terapeutico perché costituisce una valvola di sicurezza, in quanto permette di sfogarsi. In qualche maniera, quindi, produce lo stesso effetto che la tragedia: porta *katharsis* ed elimina le nostre ansie e paure[127]. Come dichiara Marino Sinibaldi, l'umorismo è "un modo per raccontare senza partecipazione"[128], vuol dire che grazie al tono comico gli autori si distanziano dalla situazione descritta. Si crea un distacco tra il racconto e il lettore che in qualche maniera lo salva e protegge. Quindi, grazie all'*humour* il pubblico si distanzia dalla violenza e torna intatto alla realtà.

[124] Ibid., p. 45.
[125] N. Ammaniti, *Fango (Vivere e morire in Prenestino)*, in: N. Ammaniti, *Fango*, op. cit., pp. 242, 243, 244.
[126] A. G. Pinketts, *L'assenza dell'assenzio*, op. cit., pp. 18 – 19.
[127] B. Dziemidok, op. cit., pp. 167 – 169.
[128] M. Sinibaldi, op. cit., p. 63.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Tuttavia, l'umore nero non riguarda esclusivamente gli atti tragici, come la morte o l'infermità. Tale comicità può essere abbinata anche ai fenomeni ripugnanti che vengono scherniti dagli scrittori della narrativa nera. In questo contesto esemplare può essere Loriano Macchiavelli che dà vita al famoso Sarti Antonio, un poliziotto colitico che soffre costantemente di mal di pancia ed è costretto ad andare in bagno, indipendentemente dalle circostanze: «Sarti Antonio avverte i primi sintomi della colite: quando le cose non vanno come vorrebbe, quando qualcosa lo tormenta, non c'è scampo, arrivano i dolori e, sul viso, le smorfie»[129]. La colite non è soltanto il malore vergognoso, ma gli procura spesso dei veri guai. Nel romanzo *Fiori alla memoria* mentre sorveglia il Monumento ai Caduti Partigiani a Piave del Pino, è costretto ad andare a fare i suoi bisogni a causa del dolore che lo tormenta. E proprio quando si è appartato per alcuni momenti, qualcuno ammazza una persona nei dintorni e pure imbratta il monumento con una scritta offensiva. Quindi, il suo umile malore gli impedisce di effettuare bene la sua professione e perfino stimola i malfattori a commettere i reati. Comunque, deridendo la malattia del poliziotto, si vuole evidentemente eliminare la vergogna e l'orrore. A detta di Julia Kristeva si può ritenere che "(…) ridere è un modo di porre o di spostare abiezione"[130]. Di conseguenza, Loriano Macchiavelli, diventa "comico dell'abiezione" per "il suo riso inorridito"[131] in quanto cerca di allontanare il lettore dall'orrore facendolo ridere.

Come abbiamo potuto vedere, i rappresentanti del nuovo *noir* italiano utilizzano vari strumenti per raggiungere l'effetto comico. Essi riguardano sia la struttura dell'opera sia il linguaggio sia la trama insieme agli elementi del mondo rappresentato. La varietà dei mezzi rispecchia pure la molteplicità degli scopi per cui i noiristi scelgono la comicità per raccontare le storie nere: da una parte l'*humour* costituisce una specie di difesa dal pessimismo e, quindi, svolge la funzione consolatoria, dall'altro lato, però, la comicità permette di denunciare e criticare il mondo contemporaneo in maniera più efficace.

[129] L. Macchiavelli, *Sarti Antonio: un diavolo per capello*, Einaudi, Torino, 2008, p. 73.
[130] J. Kristeva, *Poteri dell`orrore*, Spirali, Milano, 2006, p. 10.
[131] Ibid., p. 236.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

3.7 Il linguaggio

L'ultimo elemento formale che costituisce un tratto distintivo del nuovo *noir* italiano ed è perfino diventato uno dei più frequenti luoghi comuni nei confronti dei cosiddetti "giovani scrittori" degli anni Novanta[1], è il linguaggio. L'accento messo dai noiristi sull'aspetto linguistico attinge alla genesi del genere che, come ricordiamo, evolve dall'*hard-boiled*. Come è stato già detto, il giallo d'azione veniva chiamato il romanzo realistico in quanto la sua ambizione consisteva nel rimanere il più vicino possibile alla vita reale. Quest'approccio evidentemente riguardava anche la lingua, per cui si sceglieva quella quotidiana e colloquiale ovvero il modo con cui si esprimeva l'uomo comune, aumentando in questa maniera il senso del realismo. Lo scopo del capitolo che segue sarà quello di osservare in quale misura il nuovo *noir* italiano continui la tradizione dell'*hard-boiled school* sotto l'aspetto linguistico, in che cosa consista la sua particolarità e che cosa dica riguardo all'epoca contemporanea il linguaggio che usano i noiristi odierni.

3.7.1 Letteratura shakerata

A detta di Giuseppe Antonelli negli anni Novanta è avvenuto un abbattimento delle ultime barriere che distinguevano la lingua letteraria da quella non letteraria. Secondo lo studioso a partire dall'ultimo decennio del Novecento non ci sono più argini che differenzino la produzione narrativa da quella che ne sta rigorosamente oltre[2]. Dopo gli anni Ottanta che secondo Elisabetta Mondello erano un periodo buio che voleva evadere la realtà e fuggire dai suoi linguaggi, la generazione degli artisti degli anni Novanta è più audace e aperta. Nanni Balestrini dichiara che:

> E improvvisa, inaspettata, una nuova scrittura erompe tumultuosa e irriverente, liberando un magma fluttuante di impulsi e desideri, speranze e delusioni, passioni e paure. Non più schiavi del fascino dei mass-media e delle merci, delle tecnologie e delle subculture, i giovani scrittori si appropriano disinvoltamente dei loro linguaggi e li utilizzano come semplici materiali verbali per rappresentazioni grottesche, ironiche, tenere e feroci. Forse grazie a loro, per la prima volta nella sua storia, la narrativa italiana si avvia a disporre di una lingua in grado di parlare immediatamente a un pubblico grande e molteplice, senza la pretesa di elevarlo al sublime né quella di limitarlo all'intrattenimento e all'evasione. Una lingua orale e multiforme, che contiene anche quella con cui il lettore pensa e in cui si esprime. Una lingua che ci fa toccare le vibrazioni dei mondi in cui siamo immersi, che ci

[1] V. Della Valle, «Tendenze linguistiche nella narrativa di fine secolo», in: AA. VV., *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di E. Mondello, Meltemi, Roma, 2004, p. 39.
[2] G. Antonelli, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, p. 53.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> invade con i ritmi delle vite che ci attraversano, che grida e sussurra i nostri orrori e le nostre felicità[3].

In che cosa consiste il tratto distintivo del linguaggio utilizzato dai noiristi? Lo spiega il termine coniato da Giuseppe Antonelli "lingua ipermedia" che sembra esprimere esattamente tutte le caratteristiche della lingua dei giovani scrittori. Il prefisso iper- indica l'idea dell'eccesso, dell'abbondanza[4], come conferma Daniele Brolli, il curatore dell'antologia *Gioventù cannibale*, ritenendo che sia una lingua senza compromessi, trasgressiva e ardita.

> Il tutto, appunto, nel segno dell'abbondanza, anzi, dello sproloquio, dell'eccesso, della ridondanza che del resto costituiscono uno dei tratti distintivi della narrazione orale, la quale non ha paura di ripetersi, di seminare a iosa le esclamazioni, le frasi gergali, le battute basse; in questi casi, c'è come il timore di rimanere soli con se stessi, nel vuoto e nel silenzio di una chiusura individuale. Potremmo anche dire che il tutto si pone nel segno dell'esplosione sonora, quantitativa piuttosto che qualitativa[5].

Il linguaggio dei noiristi contemporanei è tipico per "la letteratura shakerata" in quanto il termine, di nuovo introdotto da Antonelli, si riferisce al suo ibridismo di cui si è già parlato nel capitolo precedente. Si utilizza questa espressione per specificare che lo scrittore è come uno *shaker* che tratta la lingua come se fosse un *cocktail*, in cui si mescolano diversi ingredienti[6]. Frequentemente per indicare questo fenomeno si utilizza il verbo "cannibalizzare" da cui deriva il nome di uno dei gruppi letterari del nuovo *noir* italiano, in quanto i suoi rappresentati attingono proprio alla tendenza di alimentarsi di vari linguaggi, codici, registri, gerghi, stili e tradizioni (cfr. 2.4.4 I Giovani cannibali – tra *pulp* e *noir*). Le loro abitudini consistono nel fagocitare elementi di cinema, fumetto, pubblicità e la letteratura alta, per poi contaminare e mescolare tutto come in un grande crogiolo. Quindi, sono voraci da una parte a inghiottire i linguaggi letterari e dall'altra a inglobare i soggetti a degrado[7]. Angelo Guglielmi constata che quegli scrittori hanno finalmente "liberato il linguaggio (…) come schiaffeggiandolo (…) sottoponendolo a una sorta di pressione esilarante che lo ha fatto uscire dal riparo in cui negli anni

[3] N. Balestrini, cit. da: E. Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Il Saggiatore, Milano, 2007, p. 51
[4] G. Antonelli, *Lingua ipermedia*…, op. cit., p. 13.
[5] R. Barilli, *È arrivata la terza ondata*, Testo & Immagine s.r.l., Torino, 2000, pp. 114 – 115.
[6] G. Antonelli, *Lingua ipermedia…,* op. cit., pp. 64 – 65.
[7] Cfr. Ibid., p. 63; D. Brolli, «Le favole cambiano», in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, a cura di: D. Brolli, Einaudi, Torino, 2006, p. IX; M. Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma, 1997, pp. 70-71; M. Barenghi, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Marcos y Marcos, Milano, 1999, p. 289.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

sessanta aveva trovato ricovero"[8]. Si può dire che gli scrittori maltrattano i loro testi dal punto di vista linguistico, lo strapazzano e infarciscono di materiali di varia provenienza[9].

Prima di tutto è lecito ricordare che nella maggior parte dei casi i letterati sono giovani e si esprimono nella maniera naturale per loro, utilizzano un linguaggio e riferimenti culturali che conoscono, provenienti dal mondo dei gusti e dei consumi dei giovani. Esprimono la realtà adolescente e, quindi, il linguaggio con cui scrivono è una specie di slang giovanilistico. Per questa ragione sembra che si rivolgano ai loro coetanei ovvero ai ventenni o trentenni, perché soltanto loro sono capaci di capire pienamente il linguaggio che i noiristi utilizzano riconoscendo tutti gli elementi che vi si trovano. Possiamo trarne la conclusione che in questa maniera gli esordienti degli anni Novanta creano una letteratura generazionale[10]:

> (…) al suo pubblico di lettori ventenni: raccontare storie e inventare una lingua adeguata – spesso totalmente antiletteraria – per dirle. Non ponendosi il problema della «letteratura paludata» e dei gusti della critica ufficiale, ma percorrendo la via di una testualità aggressiva e trasgressiva nella quale avessero ampio spazio sia le gergalità e i parlati giovanili, sia tutto ciò che in quei linguaggi provenisse dai nuovi territori della comunicazione, dalla musica, dalla radio, dal cinema e dalla televisione. E persino dai videogiochi (…)[11].

Contemporaneamente, la critica letteraria enfatizza la distanza tra gli scrittori di oggi e la tradizione letteraria sottolineando che questa frattura li conduce addirittura in una direzione anti-letteraria. Giulio Ferroni evidenzia il fatto che questa è una generazione postuma alla letteratura per cui gli autori ignorano la tradizione e si esprimono in un modo a-letterario[12]. Si osserva addirittura che:

> molti giovani autori non sembrano nemmeno più italiani, nel senso che non hanno quasi più rapporti con la lingua italiana della tradizione, ma si rifanno alla lingua un po' convenzionale dei telefilm, cioè a dialoghi in genere tradotti[13].

Un elemento particolare del linguaggio giovanile è l'uso dei neologismi che vediamo ad esempio nel romanzo di Sandrone Dazieri intitolato *Gorilla blues.* Per dire che gli

[8] A. Guglielmi, cit. da V. Della Valle, op. cit., p. 39.
[9] G. Antonelli, *Lingua ipermedia…,* op. cit.,, 9.
[10] E. Mondello, *In principio fu Tondelli…*, op. cit., pp. 11 – 33, M. Sinibaldi, op. cit., p. 34, G. Antonelli, op. cit., p. 79 – 80.
[11] E. Mondello, *In principio fu Tondelli…*, op. cit., p. 24.
[12] G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996, pp. 115 – 122. Cfr. G. Antonelli, op. cit., p. 7.
[13] P. Mauri, cit. da: G. Antonelli, *Lingua ipermedia…,* op. cit., p. 8.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

venditori espongono la merce sul tappeto per strada si usa il vocabolo "stappetare", invece per dire che sullo schermo del computer è apparsa una nuova notizia si dice che "messaggio blinka sull'home page di Indymedia"[14]. La creazione di neoformazioni avviene sovente anche attraverso l'uso dei prefissi, ad esempio "megarissa"[15] per indicare una grande lite. Tipici per il linguaggio giovanile sono anche frequenti alterazioni, innanzitutto gli accrescitivi come nel racconto di Aldo Nove *Il mondo dell'amore*: "massacrone" o "sanguone"[16]. Diversi scrittori formano i composti mediante la fusione di parole in successione normalmente staccate in un solo vocabolo, ottenendo in questa maniera i cosiddetti conglomerati: "chissenefrega", "diotunonhaiideaquantomisentosolaoggi!", "cazzocazzocazzocazzo"[17]. Infine, si creano alcuni nuovi composti anche mediante l'unione di più elementi in una parola con il trattino: per indicare l'amore a prima vista si dice che è una "storia fin-dal-primo-momento-che-l'ho-visto", invece per dire che qualcuno entra in una camera per fare una sorpresa si dice che è un atteggiamento "cucù-guarda-chi-c'è"[18]. Comunque, sembrano anche rendersi conto che l'utilizzo dei neologismi può essere comprensibile a un pubblico abbastanza stretto, quindi per impedire di racchiudere il romanzo a una fascia di lettori ridotta ai loro coetanei, cercano anche in qualche maniera di prevenire i fraintendimenti:

> - Io vado in cerca di *paste*. Ne vuoi?
> Faccio appello al mio dizionario di slang giovanile. Paste = pastiglie di ecstasy e/o sostanze allucinogene: - No, grazie[19].

Il nuovo *noir* italiano, oltre ad attingere allo slang giovanilistico, sembra essere in confidenza con ogni gergalità. Nelle loro opere ritroviamo slang tipici per vari gruppi sociali e professionali. Per quale motivo? Gli scrittori attingono alle espressioni gergali per rispecchiare in maniera verosimile il modo di parlare dei personaggi, quindi questo tipo di approccio costituisce una specie di mimesi della realtà. Così, in *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo che descrive la banda criminale della Magliana,

[14] S. Dazieri, *Gorilla blues*, Mondadori, Milano, 2002, pp. 142, 220.
[15] Ibid., p. 35.
[16] A. Nove, *Il mondo dell'amore*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, op. cit., p. 61.
[17] M. Curtoni, *Treccine bionde*, in: Ibid., p. 96; A. Teodorani, *Una questione di genere*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, a cura di: A. D. Altieri, Mondadori, Milano, 2008, p. 311; S. Dazieri, *La cura del Gorilla*, Einaudi, Torino, 2001, p. 111.
[18] G. Faletti, *L'ospite d'onore*, in: AA. VV. *Crimini*, a cura di: G. De Cataldo, Einaudi, Torino, 2005, pp. 157, 171.
[19] S. Dazieri, *La cura del Gorilla*, op. cit., p. 110.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

appaiono varie espressioni del gergo malavitoso, ad esempio "l'albergo Roma" e "il Regina" per indicare le carceri di Rebibbia e di Regina Coeli[20]. Di nuovo, siccome queste espressioni potrebbero essere oscure per il lettori fuori da questo ambito, De Cataldo le accompagna con le spiegazioni, questa volta nelle note a piè pagina. Sandrone Dazieri a sua volta, in *Attenti al Gorilla* mescola due realtà linguistiche, quella proveniente dai film d'azione e il linguaggio professionale dei poliziotti o dell'esercito. Il suo personaggio utilizza un amalgama linguistico che assomiglia alle proposizioni brevi tipiche per gli ordini dei soldati, che evidentemente si devono esprimere in maniera concisa, comunque tutto ciò fa pensare piuttosto a un film americano giacché si ricorre ai prestiti dall'inglese:

> «Pizzetto»
> «Right. Ma è arrivato con due amici.»
> «C'è anche un ragazzo sui vent'anni, per caso?»
> «Negativo. Gli altri sono sopra la trentina, con la faccia brutta. Che faccio?»[21]

Un altro autore, Giulio Leoni utilizza lo stesso metodo di amalgamare un gergo legale e poliziesco con un altro tipo di linguaggio, questa volta con quello colloquiale, mettendo in rilievo il contrasto tra i registri a cui appartengono i due linguaggi. Nel racconto *Sed efficiente malum* (raccolta *Anime nere*), scritto dal punto di vista di un avvocato, egli racconta il delitto del suo cliente:

> Erano in tre. Hanno attirato la ragazzina, Maffè Maddalena, nel bosco per farsi fare qualche sega, questo c'è nel verbale. A essere esatti, nel verbale della polizia c'è scritto *allo scopo di commettere atti di libidine*, ma insomma è questo che significa[22].

Per lo stesso motivo per cui gli scrittori si decidono a inserire frammenti dei gerghi professionali, ci introducono anche alcuni elementi dello slang informatico. Visto che gli autori vogliono aderire alla realtà odierna e raffigurarla in maniera verosimile, ricorrono frequentemente anche al linguaggio digitale introdotto attraverso l'uso continuo della nuova tecnologia e nuovi metodi di comunicazione. Questa volta, però, non si tratta soltanto di particolari espressioni, ma si utilizzano anche le cosiddetti "emoticon" che comunemente si trovano nelle e-mail, nelle chat o negli sms ovvero le

[20] G. De Cataldo, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino, 2002, p. 40.
[21] S. Dazieri, *Attenti al Gorilla*, Mondadori, Milano, 1998, p. 169.
[22] G. Leoni, *Sed efficiente malum*, in: AA. VV., *Anime nere*, a cura di: A. D. Altieri, Mondadori, Milano, 2007, p. 193.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

riproduzioni delle espressioni della faccia ottenute mediante l'uso di punteggiatura. In *Gorilla blues* Sandrone Dazieri si trova un ampio frammento di una chat americana, per cui il brano abbonda delle "faccine" tra cui: :-0, ;-/, O:-), ^@^ e anche acronimi tipici delle conversazioni svoltesi in Internet – *rotfl*, *ASAP* o *xché*[23].

Inoltre, abbastanza spesso nei loro romanzi appaiono i forestierismi che svolgono varie funzioni. Da una parte il loro ruolo consiste nell'indicare l'origine di un protagonista, quindi fa parte della mimesi, come ad esempio accade nel racconto di Giancarlo De Cataldo *Il bambino rapito dalla Befana (Una fiaba noir)* in cui un protagonista si esprime nella sua lingua madre, il croato: "*Pusti deckica ili si jedna mrtva kurva!*"[24]. Una funzione simile è svolta dalle parole o espressioni straniere che devono esprimere il colore locale. Lo vediamo ad esempio ne *Il Karma del Gorilla* di Sandrone Dazieri in cui si usano molti vocaboli provenienti dallo spagnolo, tra cui "gatos", "compañero", "recuperada"[25], perché il protagonista si reca proprio in Argentina. In questa maniera il ricorso allo spagnolo serve a rendere il clima del luogo in cui avviene l'azione. Infine, è lecito dire che una categoria a parte costituisce l'utilizzo dei prestiti dall'inglese. Le parole di origine anglosassone possono riferirsi al mondo tecnologico, massmediatico o informatico in cui frequentemente si utilizzano proprio le espressioni inglesi, ad esempio "meeting hacker", "il file" "criptare", "la privacy", "la password", "l'hard disk"[26]. Tuttavia, le parole inglesi possono essere utilizzate anche per criticare la comune e danneggiante tendenza di adoperare i forestierismi invece dei suoi equivalenti nella lingua madre per sottolineare la propria educazione e posizione nella società:

- (…) A parte le hostess, ci siamo io e mia moglie, ma ci occupiamo solo dello show e dell'implanting.
- Ah, anche dell'implanting?
- Sì, il sandwiching e il baveraging[27].

[23] S. Dazieri, *Gorilla blues*, op. cit., pp. 219 – 220. Il significato delle faccine nell'ordine: sono molto sorpreso; sono scettico o indeciso; sono un angioletto. Le abbreviazioni vengono dalla lingua inglese, dalla quale proviene la maggior parte delle espressioni utilizzate nello slang informatico. "*rotfl*" viene da *rolling on the floor laughing*, ovvero mi rotolo sul pavimento dalle risate; "*ASAP*" – as soon as possible, al più presto possibile. L'ultima abbreviazione "*xché*" viene dall'italiano e significa perché.
[24] G. De Cataldo *Il bambino rapito dalla Befana (Una fiaba noir)*, in: AA. VV. *Crimini*, op. cit., p. 339.
[25] S. Dazieri, *Il Karma del Gorilla*, op. cit. Il significato delle parole nell'ordine: volgare per donne di facili costumi, p. 119; compagni, p. 121, ricuperata, p. 124.
[26] S. Dazieri, *Gorilla blues*, op. cit. Le prime quattro espressioni p. 51, altre due: pp. 52 – 53.
[27] S. Dazieri, *La cura del Gorilla*, op. cit., p. 133.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Andrea G. Pinketts nella sua opera *L'assenza dell'assenzio* crea una specie di miscuglio linguistico pronunciato da un personaggio di origine italiana, ma immigrato tanto tempo prima negli Stati Uniti. Per questo motivo mescola due lingue e si esprime attraverso le forme angloitaliane:

> «Sienti a me. Nun te voglio fà fear, ma sto in un trouble e tu puro.»
> «Vuoi venire qui?» Avevo bisogno di compagnia.
> «No, gracias. Non e sicuro.»
> «Bella notizia che mi dai.»
> «Io sto a Lampugnano. In front of il Paleotrussardi. Ce sta 'na manifestazione di fregne.»[28]

Un'altra materia linguistica di cui si servono i noiristi in maniera abbastanza ampia sono i dialetti. Per spiegare la loro predisposizione a inserire espressioni dialettali nella prosa, è opportuno ricorrere alla recente storia della lingua italiana. Prima di tutto, nel secondo dopoguerra in Italia ha avuto luogo un'evoluzione nel sistema dell'italiano che ha portato alla formazione di un "nuovo" italiano parlato che a sua volta ha sostituito i dialetti nella comunicazione orale. Oltre ciò, fino agli anni Novanta osserviamo un processo di avvicinamento tra l'italiano scritto e parlato. Poi, invece, negli anni Novanta appunto, nella narrativa si percepisce un processo contrario ovvero si assiste a una sorta di rinascita del dialetto. Quindi, da una parte si potrebbe dire che i dialetti sono un altro tentativo di creare un distacco dalla tradizione letteraria e un segno dell'innovazione linguistica da parte degli scrittori di oggi. Dall'altra, invece, l'uso frequente delle espressioni dialettali risulta, come nel caso dei gerghi e forestierismi, da una verosimiglianza espressiva ovvero la voglia di far esprimere i personaggi rispettando la loro provenienza geografica, sociale, storica[29]. A detta di Giuseppe Antonelli:

> Il dialetto sembra acquistare, agli occhi di questa generazione di narratori, un valore di novità; rappresenta quasi una conquista che permette di rompere i tabù linguistici imposti dalla scuola e di dare un'anima all'asettico italiano dominante nella comunicazione degli adulti[30].

Il dialetto acquista, quindi, una posizione di un fenomeno nuovo e affascinante. Si interessano alle differenze tra vari regioni per cui mettono in rilievo le varietà linguistiche. Carlo Lucarelli sottolinea ad esempio le differenze che ci sono tra vari dialetti in *Almost blue* in cui se ne parla dal punto di vista di un ragazzo non vedente. Il

[28] A. G. Pinketts, *L'assenza dell'assenzio*, Oskar Mondadori, Milano, 2006, p. 205.
[29] Cfr. V. Della Valle, op. cit., pp. 42 – 43; G. Antonelli, *Lingua ipermedia…,* op. cit., p. 31.
[30] G. Antonelli, *Lingua ipermedia…,* op. cit., p. 100.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

giovane riesce a cogliere le particolari sfumature di cui una persona dotata di tutti i sensi non si renderebbe nemmeno conto:

> Le voci di certi veneti si dicono *cantanti*, io le dico *cantanti*, perché si alzano e si abbassano come seguissero il ritmo di una canzone. Su e giù, su e giù lungo la frase che sale dall'alto della gola ed esce dal naso, distrattamente, come una canzoncina soprappensiero, cantata a bocca chiusa. Poi, sembra che all'improvviso si ricordino del ritmo e la frase si tronca in un finale a ricciolo, che sembra tornare indietro[31].

Nelle opere *noir* ritroviamo elementi di diversi dialetti italiani di varie regioni della penisola: ad esempio in *Fuoco!* di Giancarlo De Cataldo ritroviamo il napoletano, nel racconto di Andrea Camilleri *Troppi equivoci* (raccolta *Crimini*) frammenti dedicati ai mafiosi sono scritti in siciliano, in *Con la faccia di cera* di Girolamo De Michele si trovano pezzi scritti in dialetto ferrarese e in *Gorilla blues* appare perfino una poesia scritta in dialetto romano[32]. Quindi, i noiristi ci danno un quadro completo della realtà linguistica d'Italia. Poi, lo stesso scopo di evidenziare il colore linguistico d'Italia si ottiene tramite il frequente ricorso al cosiddetto italiano regionale costruito da una miscela dell'italiano standard e dei dialetti[33]. Niccolò Ammaniti ci fornisce l'esempio di quell'amalgama linguistico nel racconto *Ultimo capodanno dell'umanità* (raccolta *Fango*):

> «Grandissima chiavica! Cesso!»
> «A 'nfame! Figlio di una bocchinara. Apri, che ti rompo il culo!»
> «Samènta! Mappina!»
> «A fracicone rottinculo.»
> «Chitammuort. Ricchione!»[34]

Di nuovo, per imitare la realtà, i noiristi utilizzano le sigle in quanto sono assai frequenti nel mondo d'oggi e, in più, caratterizzano il linguaggio di certe professioni o di alcuni ambienti in cui facilitano la comunicazione. Esempi interessanti ritroviamo in *Almost blue* di Carlo Lucarelli e *Onora il padre. Quarto comandamento* di Giancarlo De Cataldo in cui si utilizzano gli acronimi caratteristici per il gergo poliziesco: *UACS*, *SCIPS*, *SACS*, *SART*, *M.O., ARMORE, ARPO, ARSECOP, ARMOC, ARMOIC*[35].

[31] C. Lucarelli, *Almost Blue*, Einaudi, Torino, 1997, p. 106.
[32] S. Dazieri, *Gorilla blues*, op. cit., p. 256.
[33] G. Antonelli, *Lingua ipermedia…,* op. cit., p. 98.
[34] N. Ammaniti, *L'ultimo capodanno dell'umanità*, in: N. Ammaniti, *Fango*, Oskar Mondadori, Milano, 1996, p. 66
[35] Spiegazione delle sigle nell'ordine della apparizione: C. Lucarelli, *Almost blue*, op. cit.: Unità per l'Analisi dei Crimini Violenti, p. 22; il Sistema Centrale Informatico della Polizia Scientifica, p. 23;

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Siccome le opere raccontano le indagini poliziesche, la storia ci permette di entrare dentro le strutture delle forze dell'ordine e quindi conoscere anche le loro abitudini linguistiche. Di seguito, nel nuovo *noir* italiano è possibile incontrare anche gli accorciamenti di qualsiasi parte del discorso, come ad esempio del cognome – "Dosto" per dire Dostoevskij[36]. Essi a loro volta esprimono il ritmo comunicativo dei messaggi sms in cui uno ha soltanto centosessanta caratteri da usare e vuole risparmiare spazio[37], quindi la frequente presenza di vari tipi di abbreviazioni e acronimi pare una specie di ossessione che mette in rilievo l'approccio critico degli scrittori verso questa tendenza linguistica del mondo contemporaneo.

Occorre rilevare che i noiristi non evitano neanche le volgarità nel linguaggio. Gli scrittori rompono un certo tabù linguistico e arricchiscono la loro produzione artistica con numerose parolacce o bestemmie. Per quale scopo? A questo proposito è opportuno ricordare l'opinione di Umberto Eco secondo il quale nel passato si utilizzavano le bestemmie esclusivamente nel contesto della vita privata, invece in una situazione pubblica bisognava controllare la propria lingua. Per questo motivo la "paleotelevisione" ovvero l'antenato della "neotelevisione" – la televisione contemporanea, utilizzava il linguaggio purificato da ogni volgarità. Tuttavia, i nuovi canali commerciali desideravano che il pubblico si potesse pienamente rispecchiare nei materiali mandati da loro in onda e, di conseguenza, alla *Neo-TV* possiamo già sentire tante bestemmie e allusioni oscene. Gli adulti comprendono che la televisione contiene la volgarità per fare l'impressione di riflettere la realtà, comunque i bambini che vengono a conoscere il mondo attraverso la televisione, sono ormai convinti che questo sia il giusto modello comportamentale[38]. Quindi, i mass media hanno cambiato la norma linguistica e culturale e hanno creato un nuovo esempio da seguire[39]. Siccome i noiristi descrivono il mondo nell'epoca del dominio dei mass media (Cfr. 3.1.4 Il genere realistico?), non possono omettere la questione della grossolanità linguistica comune nella realtà attuale. Gli esempi sono numerosi, tra cui: "coglione", "rompicoglioni",

Sistema di Analisi; Sistema Automatico per i Rilievi Tecnici della Scena del Crimine; Modus Operandi, p. 28; G. De Cataldo, *Onora il padre. Quarto comandamento*, Einaudi, Torino, 2008: Archivio Squadra Mobile Emilia Romagna, Archivio Polizia, Archivio Servizio Centrale Operativo, Archivio Squadra Mobile Centrale, Archivio Squadra Mobile Italia Centrale, p. 34.

[36] M. Governi, *Diario in estate*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, op. cit., p. 85.

[37] T. Ottonieri, *La Plastica della Lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p. 130.

[38] U. Eco, *Podziemni bogowie*, Czytelnik, Warszawa, 2007, p. 195.

[39] Cfr. K. R. Popper, «Una patente per fare tv», in: J. Condry, K. R. Popper, *Cattiva maestra televisione*, Donzelli, Roma, 1994, pp. 22 – 23. J. Condry, «Ladra di tempo, serva infedele», in: Ibid., pp. 29 – 36.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

"schifissimo", "mi sento di cacca", "cagacazzo", "carognata", "stronzo", "testa di cazzo" oppure "storia di merda"[40].

Di seguito, occorre ricordare ancora una volta l'espressione "lingua ipermedia" utilizzata nei confronti del linguaggio di cui si servono gli autori del nuovo *noir* italiano, giacché essa ha anche a che fare con l'idea della lingua al secondo grado ovvero indica la tendenza postmoderna al citazionismo[41]. Gli scrittori assai volentieri inseriscono nei loro testi frammenti presi in prestito da altre opere letterarie, come ad esempio frammento de *L'affaire Moro* di Leonardo Sciascia che appare in *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo[42], da canzoni come quella di Jovanotti che offre il titolo all'opera *Mi fido di te* di Francesco Abate e Massimo Carlotto oppure da film, come vedremo nell'intero dialogo riportato sotto, proveniente dalla pellicola intitolata *Philadelphia* e citato da Gianrico Carofiglio:

«"*Lei è un buon avvocato?*".
«"*Io sono un eccellente avvocato*".
«"*Cosa la rende un eccellente avvocato?*".
«"*Amo il diritto*".
«"*Cosa le piace del diritto?*".
«"*Molte cose*… (poi si confonde, è malato, è stanco) *cosa mi piace di più del diritto?*".
«"*Sì*".
«"*Il fatto che una volta ogni tanto, non sempre, ma a volte, diventi parte della giustizia. La giustizia applicata alla vita*".
«"*Grazie, Andrew*"»[43].

Ricorrendo frequentemente alle citazioni, i noiristi sembrano ricordare che tutto è stato già detto e il loro compito può consistere soltanto nella ripetizione. Il loro atteggiamento è, quindi, tipicamente postmoderno in quanto quell'epoca ci ha fatto credere che viviamo in un mondo di rifacimenti e di vocaboli che si ripetono all'infinito e in cui è assolutamente improbabile dire qualcosa di nuovo[44]. Tuttavia, bisogna segnalare che il loro comportamento rispecchia anche il modello di consumo tipico per questa generazione. Gli scrittori ricorrono al riuso citatorio e al riciclaggio narrativo, in quanto trattano la tradizione umanistica come un supermercato delle parole che a loro volta sono state mercificate:

[40] I vocaboli provenienti da: S. Dazieri, *Attenti al Gorilla*, op. cit., p. 175, p. 190; S. Dazieri, *Gorilla blues*, op. cit., p. 87, S. Dazieri, *La cura del Gorilla*, op. cit., p. 15, M. Carlotto, *Nessuna cortesia all'uscita*, op. cit., pp. 59, 57, 58, 61.
[41] G. Antonelli, *Lingua ipermedia…,* op. cit., p. 13.
[42] G. De Cataldo, *Romanzo criminale*, op. cit., p. 124.
[43] G. Carofiglio, *Le perfezioni provvisorie*, Sallerio editore, Palermo, 2010, p. 233.
[44] R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2005, p. 129.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

> Ostentano grande disinvoltura verso il passato e il futuro. È come se vivessero la letteratura come un eterno presente, come un supermarket entro cui scegliere stili e materiali come se fossero merci[45].

Tommaso Ottonieri vede la composizione di un'opera letteraria contemporanea come se si trattasse delle compere: "Immaginate un supermercato delle parole, dove ci sono i pezzi di libri che uno ha letto, le marche di sigarette, le frasi ascoltate distrattamente, tutto quello che circola sotto l'aspetto di parola e di frase; così quello che dice è davvero una merce"[46]. Trattano tutto il mondo come un'enorme fonte da cui liberamente possono scegliere frammenti da inserire nelle loro opere. Il genere esprime il trionfo del consumismo presente nella società occidentale e il linguaggio con cui si esprimono i noiristi è un prodotto di un'industria culturale, sottoposto alla regola della domanda e dell'offerta. È una "plastica della lingua", quindi uno strumento in cui la merce, generalmente di bassa qualità, parla la sua lingua elementare esprimendo una specie di "naturalismo dell'innaturale"[47], tipico per il mondo artificiale. Nel contempo questo loro atteggiamento indica lo stato della realtà odierna. Il mondo contemporaneo è spezzato e regna il caos, così gli scrittori lo percepiscono come confuso e frammentario. Manca una cosa che regga tutto l'universo insieme e possa costituire un assoluto punto di riferimento. Possiamo costatare che questa modalità di esprimersi è una specie di "neo-verismo" e in questa maniera nelle loro opere crolla l'opposizione tra realismo e sperimentalismo, perché il comportamento mimetico e l'espressionismo, basato sul montaggio o combinazione, si uniscono in un armonico organismo[48].

Una categoria a sé stante costituisce il fumetto a cui spesso attingono gli scrittori del *noir* nel linguaggio. Come si è già detto, il *noir* è assai vicino al mondo fumettistico giacché il genere arriva in Italia proprio in questa forma e soltanto dopo passa il confine della letteratura. Ancora oggi molti autori abbinano questi due mondi e scrivono sia narrativa sia scenari dei fumetti. Emanuele Trevi mette in rilievo la stretta parentela tra queste espressioni artistiche che nella raccolta *Gioventù cannibale* chiama addirittura "un'estrema e paradossale mutazione del fumetto, un *fumetto scritto*"[49]. Per questo motivo non ci devono stupire elementi provenienti dalle vignette, ovvero frequenti

[45] B. Ventavoli, «Pulp romanzo. Figli di Pasolini, fratelli di Tarantino», in: *Tuttolibri*, p. 1, 23 marzo 1996.
[46] T. Ottonieri, op. cit., p.17; G. Antonelli, *Lingua ipermedia…,* op. cit., pp. 68 – 70.
[47] T. Ottonieri, op. cit., p. 124.
[48] G. Antonelli, *Lingua ipermedia…,* op. cit., pp. 10 – 11.
[49] E. Trevi, «Spazzatura e violenza: sull`estetica cannibale», in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, op. cit., p. 209.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

onomatopee ed esclamazioni inserite nella prosa dei noiristi. Per dare soltanto un piccolo esempio di quello che ritroviamo nelle pagine dei romanzi neri si possono citare espressioni apparse nella narrativa di Carlo Lucarelli in cui troviamo: „sguisssh" (suono della poltrona), „tàtàratàtàtàn" (raffica di colpi), „bum!" (sbattere della porta), „sclurrrr" (aspirare un liquido dalla cannuccia), „sssttt" (zittire un'altra persona)[50].

3.7.2 Scrivere televisamente

Nel capitolo precedente abbiamo detto che per il linguaggio applicato dai giovani scrittori tra cui si trovano anche gli autori del nuovo *noir* italiano, Giuseppe Antonelli utilizza il termine "lingua ipermedia". Questa denominazione, oltre alle caratteristiche nominate finora, indica evidentemente anche lo stretto rapporto tra la loro letteratura e i mass media in quanto la lingua di cui fanno uso gli autori è un frutto dell'epoca della comunicazione di massa.

Partendo dal presupposto individuato da Umberto Eco, bisogna dichiarare che la televisione è uno dei fenomeni di base della nostra civiltà odierna[51]. Essa svolge un ruolo di massima rilevanza per la cultura in generale, e per la letteratura in particolare. La televisione è un mezzo tecnico il cui compito sta nel trasmettere immagini a grande distanza. Tuttavia, essa costituisce anche un importante mezzo artistico che promuove la formazione di un linguaggio proprio e autonomo[52]. Di seguito, è importante rendersi conto che il nuovo *noir* italiano ha indubbiamente un rapporto alquanto stretto con la televisione e con il cinema giacché questo legame risulta ormai dalle sue origini. Come ricordiamo, l'*hard-boiled school* era in relazione diretta con il cinematografo: "La *Hard-boiled School* (…) nasce praticamente col cinema, gli appartiene in modo stretto, ha preso e ha dato vita, nello stesso tempo, «da» e «a» questo potente mezzo di comunicazione"[53]. Si può constatare che sotto questo aspetto la narrativa nera contemporanea continua la tradizione del suo predecessore. Comunque, il nuovo *noir* italiano è legato al cinema non solo storicamente, ma anche le tendenze introdotte nell'epoca contemporanea quali l'estetica *pulp* accostano il genere al piccolo e grande schermo. Dunque, possiamo dichiarare che gli scrittori odierni del nero si avvicinano al mondo dello spettacolo in vari modi, comunque gli sono così attigui che il loro

[50] C. Lucarelli, *L'ispettore Coliandro,* op. cit*.,* pp: 84, 98, 101, 115, 324.
[51] U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1964, p. 319.
[52] Ibid., p. 311.
[53] R. Reggiani, *Poliziesco al microscopio. Letteratura popolare e mass media*, Torino, Eri/Edizioni Rai, 1981, p. 24.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

approccio si può chiamare seguendo Aldo Nove "scrivere televisamente" e la narrativa *noir*, analogamente, "letteratura televisiva"[54].

Abbiamo constatato che gli scrittori del *noir* oggi sono prevalentemente giovani e si rivolgono soprattutto ai loro coetanei. In questo contesto bisogna ricordare che la generazione dei noiristi odierni è la cosiddetta "*Tv Generation*" ovvero persone cresciute nella società dell'immagine. Luperini dichiara che si tratta di:

> una generazione che ignora la precedente letteratura italiana, si ispira soprattutto al cinema e alla televisione, e semmai trova qualche riferimento nella narrativa americana letta in traduzione[55].

Raffele Donnaruma condivide la sua opinione affermando che il *noir* rivela soprattutto, sia nei lettori sia negli scrittori, una scarsa familiarità con i modi, più sfuggenti e complessi, del realismo. Siccome il genere è nato e affermatosi soprattutto al cinema o in televisione, il *noir* sembra rivolgersi a un pubblico la cui formazione non è letteraria[56]. Gli scrittori formulano la loro personale risposta all'onnipresenza dei mezzi di comunicazione di massa. Aderiscono dal punto di vista formale ai media contemporanei e inseriscono forme narrative caratteristiche per "la liturgia televisiva italiana"[57].

Innanzitutto, è lecito costatare che la televisione, insieme ad altri mezzi di comunicazione di massa contemporanei, impone un'identica percezione del mondo a tutti gli spettatori[58]. Il video "villaggifica" ovvero riduce tutto l'universo al villaggio globale abitato dai cittadini dell'universo. Essa cancella le differenze tra varie parti del mondo e produce un certo linguaggio particolare identico per tutti quelli che guardano i programmi televisivi diventando una certa lingua franca del globo[59]. Si tratta delle immagini che sono divenite linguaggio egemone e cominciano ad apparire sempre più spesso nelle pagine dei romanzi *noir*. Si può dichiarare che il *noir* italiano oggi è più visivo che verbale il che testimonia Giancarlo De Cataldo nella «Nota introduttiva» all'antologia *Crimini*. Il curatore della raccolta spiega che il volume è nato proprio da

[54] E. Mondello, *In principio fu Tondelli…*, op. cit., pp. 85 – 86.
[55] R. Luperini, cit. da: G. Antonelli, *Lingua ipermedia…,* op. cit., p. 8.
[56] R. Donnarumma, «Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi», in: *Allegoria*, 57, 2008, p. 36.
[57] G. Antonelli, «La lingua della narrativa italiana degli anni Novanta», in: AA. VV., *Sguardo sulla lingua e la letteratura italiana all'inizio del terzo millennio*, a cura di S. Gola, M. Bastiaensen, Franco Cesati Editore, Firenze, 2004, p. 43.
[58] U. Eco, *Apocalittici e integrati*, op. cit., p. 339.
[59] G. Sartori, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Edtori Laterza, Bari, 2000, pp. 87 – 89.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

uno spunto televisivo ed "ha finito per trasformarsi (…) in una sorta di "fotografia" del noir italiano"[60]. Quindi, secondo De Cataldo sono piuttosto immagini che racconti, in quanto nascono dalla cultura televisiva. Di conseguenza, come dichiara Nicholas Mirzoeff "il mondo come testo è stato sostituito dal mondo come immagine"[61]. Georges Duhamel osserva che questo fenomeno risulta dal profondo mutamento della percezione del mondo: "Non sono già più in grado di pensare quello che voglio pensare. Le immagini mobili si sono sistemate al posto del mio pensiero"[62] e il *noir* contemporaneo lo dimostra chiaramente. Come esempio palese di questo rimpiazzo è illuminante il linguaggio applicato da Sandrone Dazieri che assiduamente fa uso di paragoni con il mondo dello spettacolo. Tra l'altro il narratore offre un confronto che serve per descrivere la zona industriale nei paraggi del centro sociale Leocavallo, che rimanda a *Blade Runner* o un video dei Police[63]. Il cinematografo costituisce per lo scrittore un continuo punto di riferimento e soltanto attraverso paragoni ai famosi film riesce ad esprimere pienamente le sue idee:

> Per capire come osserva il mondo, bisogna pensare a un vecchio film con Joe Pesci, *L'occhio privato*. Joe Pesci è un fotografo degli anni Trenta esperto in cadaveri e gangster. Pesci fotografa in bianco e nero. Il colore non gli serve. Il mio Socio è così, elimina le informazioni superflue[64].

Di seguito, vediamo che gli autori del *noir* non solo rimandano al mondo dell'immagine attraverso i paragoni, ma descrivono altresì i protagonisti che si immaginano perfino la loro vita come se fosse una pellicola e non una esperienza reale e personale:

> Se la mia vita fosse stata un film spensierato, Quattro amici in vacanza, ora le immagini sarebbero state commentate dall'alterarsi precipitoso di frammenti di un concerto dal vivo. Un tour felice, monta e smonta, per le principali piazze, con i maggiori successi eseguiti fra gli applausi del pubblico. Chessò, magari un *David Bowie Live in Tokyo*[65].

[60] G. De Cataldo, «Nota del curatore», in: AA. VV., *Crimini*, op. cit., p. VI.
[61] N. Mirzoeff cit. da: F. Carmagnola, T. Pievani, *Pulp times: immagini del tempo nel cinema d'oggi,* Maltelmi, Roma, 2003, pp. 7, 29. L'opinione comune esprime: A. Nowosad «A słowo stało się obrazem. Mityzacja hiperkonsumpcji we wczesnych utworach Douglasa Couplanda», in: AA. VV., *Mity słowa, mity ciała*, a cura di: L. Wiśniewska, M. Gołuński, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz, 2007, p. 277.
[62] W. Benjamin, *Cinema e dadaismo*, cit. da G. Chiurazzi, *Il postmoderno. Il pensiero della società della comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2002, p. 70.
[63] S. Dazieri, *Attenti al Gorilla*, op. cit., p. 103.
[64] S. Dazieri, *Gorilla blues*, op. cit., p. 48.
[65] F. Abate, M. Carlotto, *Mi fido di te*, Einaudi, Torino, 2007, p. 160.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

La narrazione stessa può anche imitare il susseguirsi di scene come avviene nei film. Cristiana Astori nel racconto *...Ti piace il sangue?* (raccolta *Anime nere reloaded*) esprime il modo di guardare del protagonista, la sua percezione che non è più fluente, ma procede a scatti come se si girasse una scena con una cinepresa:

> DETTAGLIO, la bocca di Marta.
> DETTAGLIO, i denti di Marta.
> DETTAGLIO, una mano, la sinistra, le tiene aperta la bocca.
> DETTAGLIO, l'altra mano stringe un paio di pinze meccaniche[66].

La narrazione cinematografica, quindi, assomiglia al montaggio della pellicola, all'accumulazione d'immagini che si susseguono in quanto la letteratura contemporanea si rivolge allo spettatore, "consumatore di immagini"[67]. Gli scrittori si esprimono, dunque, con lo stile visivo, "fotografico" e in continuo movimento, con un linguaggio attento piuttosto a mostrare le cose che a dirle[68]. Questo primato dell'immagine ha una conseguenza rilevante per il carattere del linguaggio che diventa più emotivo che logico. La natura affettiva del linguaggio è legata alla cultura dell'immagine che vuole soprattutto eccitare, per cui si concentra sulle sensazioni non sui fatti oggettivi[69]. La televisione blocca la capacità di astrazione a costruzione logica perché produce immagini e cancella i concetti. Le parole astratte che costituiscono la base delle civiltà evolute non sono "visibili", traducibili in immagini e quindi, i mass media conducono soltanto a un ritorno al puro vedere. Di conseguenza, *homo videns* è più povero di capacità connotativa[70]. Il linguaggio che vuole prima di tutto imitare la televisione ci espone il temperamento della generazione dei giovani. Una volta si cresceva con la convinzione che la lingua doveva essere ricca e precisa per saper spiegare il mondo e distinguere vari fenomeni. Invece la lingua dei giovani di oggi, secondo Giovanni Sartori, è molto generica, piena di espressioni che non catturano il concetto, ma soltanto alludono. Tale linguaggio lascia tutto indefinito, è un cosiddetto "linguaggio-brodaglia", invece il rappresentante di quella generazione vive in una melassa mentale[71]. Per questo motivo il linguaggio con cui si esprimono i protagonisti *noir* non è reale ma proprio cinematografico, assomiglia piuttosto ad una battuta di una pellicola che a una

[66] C. Astori, …*Ti piace il sangue*?, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 195.
[67] F. Carmagnola, T. Pievani, op. cit., p. 43.
[68] Cfr. F. La Porta, *Meno letteratura, per favore!*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010, p. 18; L. Grimaldi, *Scrivere il giallo e il nero*, Dino Audino editore, Roma, 2009, p. 39.
[69] Cfr. K. R. Popper, op. cit., pp. 14 – 17; J. Condry, op. cit., p. 38.
[70] G. Sartori, op. cit., pp. 21 – 23.
[71] Ibid., pp. 141 – 142.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

conversazione reale. Per illustrarlo si può citare una frase proveniente da *Attenti al Gorilla* di Sandrone Dazieri: "Sta per esplodere un vulcano di merda. E spero che sia da spazzarvi via tutti"[72]. Infatti, Elisabetta Mondello ammette che la narrativa nera che si esprime con il parlato-scritto rispecchia il parlato-parlato televisivo[73]. Inoltre, nella letteratura *noir* si possono notare anche giochi linguistici che rimandano esplicitamente alla televisione. Nel racconto *Lo zoologo* di Niccolò Ammaniti (antologia *Fango*) alla fine dell'epilogo che ci introduce il contenuto del racconto si trova un'annotazione: "È una storia vera e cambierò intenzionalmente i nomi dei protagonisti per proteggere il loro anonimato"[74]. È una frase caratteristica per la "decima Musa", usata dagli autori dei telefilm per proteggersi dalle conseguenze legali, nel caso in cui gli avvenimenti assomiglino alla vita reale.

Il fatto che il nuovo *noir* italiano si esprime con il linguaggio mediatico si rispecchia anche nei ritmi tratti della televisione ovvero il cosiddetto *zapping* narrativo. Aldo Nove parlando dell'ispirazione per i suoi libri dichiara:

> Il mio scopo dichiarato era appunto quello di riportare il ritmo dello zapping in letteratura, scrivere televisamente, ciò che è breve, veloce, spezzato. È stato un misto di scelta letteraria e di… come dire… gratificante comodità, perché così di vive e così si parla (…). Mi è capitato durate la lavorazione del libro di mettermi davanti alla televisione e segnarmi le frasi e i modi di dire tipici, particolarmente vuoti. Vuoti però significativi, drammaticamente efficaci[75].

Secondo Umberto Eco attualmente a causa della moltiplicazione dei canali televisivi, della privatizzazione della televisione e dell'introduzione dei nuovi mezzi elettronici, viviamo nell'epoca della „neotelevisione". Questa cosiddetta *Neo-TV* in Italia intreccia il materiale americano con l'azione frenetica e violenta con i programmi nati sulla penisola italica che invece si caratterizzano del ritmo arcaico. In questa maniera il tempo della *Neo-TV* diviene elastico, si spezza, all'improvviso accelera o rallenta. In più, a questa modificazione del ritmo della televisione stessa, si aggiunge il cambiamento del canale che effettua lo spettatore usando il telecomando[76]. Lo *zapping* a cui si ispira consiste nel passare da un programma all'altro, nel percorrere infinito di frammenti di apparenze. La comunicazione in questa maniera viene abbandonata,

[72] S. Dazieri, *Attenti al Gorilla*, op. cit., p. 183.
[73] E. Mondello, *In principio fu Tondelli…*, op. cit., p. 86.
[74] N. Ammaniti, *Lo zoologo*, in: N. Ammaniti, *Fango*, op. cit. p. 204.
[75] A. Nove, cit. da: E. Mondello, *In principio fu Tondelli…*, op. cit., p. 86.
[76] U. Eco, *Podziemni bogowie*, op. cit., pp. 196 – 197.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

perché insiste sul replicarsi e non si conclude mai. Siccome la televisione trasmette continuamente un infinito numero di avvenimenti, una babele di immagini di tutto il mondo, uno non sa più distinguere che cosa abbia veramente valore. Per questa ragione l'uomo contemporaneo vive in un perenne stato di insicurezza e la letteratura *noir* esprime il vuoto spirituale che la cultura del consumismo ha prodotto e il caos conoscitivo che risulta dal bombardamento delle informazioni provenienti dalla tv o dalla pubblicità[77].

Gli scrittori riproducono lo *zapping* ricorrendo alla sintassi elementare, frasi brevi e interrotte, lasciate in sospeso attraverso il ricorso ai punti di sospensione, con cui si indica la visibile impossibilità di esprimersi dell'uomo moderno. Le frasi brevi che finiscono bruscamente creano la sensazione della frenetica velocità e di partecipare agli eventi descritti proprio nel corso del loro svolgimento, come nei mass media che vogliono trasmettere tutti gli eventi in tempo reale (cfr. 3.5.2 L'accelerazione, 3.5.3 Il presente immediato). Di seguito, le proposizioni che pronunciano i personaggi sono spesso iperboliche dal punto di vista linguistico: frantumate, troncate, piene di parole incoerenti e prive di conclusione. Siccome sono incontrollabili e disordinate, assomigliano alla ripresa diretta delle immagini nel corso del loro avvenire. Così, lo *zapping* privilegia l'accostamento, il cumulo, la giustapposizione, lo scorrimento in superficie e la mancanza di spessore[78]. Di conseguenza, si può dire che i noiristi si caratterizzano di "logofagia", vuole dire che gli scrittori divorano le parole e le ripetono in maniera automatica, svuotandole del significato[79]:

> In macchina io e Sergio facciamo sempre «Tàtta tàra tattà tatàtta!»
> Facciamo così, come all'inizio di *Ok il prezzo è giusto*.
> Iva Zanicchini entra e c'è quella specie di festa, prima della pubblicità. Tutti saltano e gridano: - OK il prezzo è giusto![80]

I protagonisti del nuovo *noir* italiano sono, quindi, i cosiddetti *homo communicans* ovvero persone che sentono il forte bisogno di comunicare impostogli dai mass media, ma riescono a comunicare soltanto il vuoto[81]. Questo risulta dal fatto che la televisione è un mezzo di comunicazione che rende il pubblico passivo, costituisce un invito

[77] A. Nowosad, op. cit., p. 272, G. Ferroni, op. cit., p. 157; U. Eco, *Apocalittici e integrati*, op. cit., p. 364; G. Antonelli, *Lingua ipermedia…*, op. cit., p. 11 – 13.
[78] R. Luperini, op. cit., p. 61.
[79] Cfr. G. Antonelli, *Lingua ipermedia…*, op. cit., p. 37; A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 73.
[80] A. Nove, *Il mondo dell'amore*, op. cit., p. 53.
[81] G. Sartori, op. cit., p. 112.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

all'ipnosi e impone un comportamento inerte. In essa si punta esclusivamente sull'informazione visiva che avviene a scapito del linguaggio verbale, che conseguentemente viene sempre più semplificato[82].

3.7.3 Linguaggio orale

La caratteristica seguente riguardante il linguaggio con cui si esprimono i noiristi contemporanei è l'adattamento del racconto alle movenze dell'oralità. La lingua che utilizzano gli scrittori per raccontare storie nere assomiglia spesso a una conversazione spontanea, sembra un discorso colloquiale che avviene nelle circostanze quotidiane. Non è un italiano d'uso formale, ma una lingua informale, più libera e disinvolta. Per quale motivo possiamo associare il linguaggio parlato al nuovo *noir* italiano? Le ragioni sono diverse. La prima è legata allo stretto rapporto del *noir* contemporaneo con i mezzi di comunicazione di massa. Marshall McLuhan già negli anni Sessanta era convinto che nel Novecento, dopo oltre due millenni di civiltà scrittoria, l'uomo occidentale stesse tornando attraverso i media elettronici a un recupero della dimensione orale della comunicazione. Siccome nel mondo contemporaneo il ruolo di informazione e di formazione è svolto soprattutto dai mezzi audiovisivi, l'accento dalla scrittura, tradizionalmente considerata uno strumento adeguato a trasmettere il sapere umano, si è spostato sul senso della vista, soddisfatto dalle immagini tramandate da Internet, televisione, pubblicità o cinema. Pertanto, il *noir* insiste sul linguaggio parlato per denunciare il ruolo di base che nella società occidentale possiedono i mass media. Si può dire che la narrativa nera dimostra una specie di "oralità di ritorno" che è caratteristica per tutta la civiltà occidentale[83]. Il secondo motivo per cui il nuovo *noir* italiano sceglie il linguaggio parlato per esprimersi è il fatto che esso continua la strada battuta da Pier Vittorio Tondelli, uno dei più importanti modelli per gli scrittori contemporanei. È lecito ricordare che egli è stato il primo scrittore a imitare il parlato in Italia, quindi rappresenta un punto di svolta nella letteratura italiana in quanto ha rinnovato il codice espressivo, arricchendo il linguaggio con le espressioni giovanili, funzionali o internazionali, ma anche ricorrendo alla mimesi del parlato che poi è diventata una tendenza dominante nella letteratura attuale, tra cui anche nelle opere *noir*[84]. Infine, Fulvio Pezzarossa dichiara che l'inclinazione della letteratura

[82] U. Eco, *Apocalittici e integrati*, op. cit. p., 348.
[83] G. Sartori, op. cit., pp. XV, 8 – 14; M. Sinibaldi, op. cit., p. 17; L. Sbardella, *Oralità. Da Omero ai mass media*, Carocci editore, Roma, 2010, p. 121.
[84] G. Antonelli, *Lingua ipermedia…*, op. cit., pp. 56 – 59.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

contemporanea al linguaggio parlato è di nuovo l'impatto dall'estetica *pulp* che a sua volta costituisce una proposta letteraria che basa il proprio statuto comunicativo sulla "nervatura dell'oralità"[85].

Quindi, il linguaggio con cui si esprime il nuovo *noir* italiano è una lingua d'uso informale che normalmente serve per la comunicazione quotidiana. Infatti, oggi nella narrativa in Italia osserviamo un vero trionfo del parlato detto addirittura "piuccheparlato":

> La prosa italiana dunque, nel suo filone sperimentale si è fatta in questi decenni quasi 'oralità', 'ritmo', acquistando 'nuovo spessore aspettuale' attraverso il gioco dell'invenzione retorica, della costruzione di nuove figure (…). Sono queste forse le caratteristiche di una grossa parte della prosa italiana recente, quella forse più innovativa e che narra parlando, il cui contenuto narrativo non è nel 'fatto', o nell''evento' che si fa 'parola' ma nella 'parola' che si fa 'fatto', 'evento': una prosa che si è andata facendo sempre più fonica![86]

In che modo esattamente si riproducono i modi dell'oralità? Remo Ceserani dichiara che gli scrittori odierni utilizzano una lingua "affetta da una bulimia lessicale e da un'anoressia sintattica"[87] ossia un linguaggio che si distingue su due livelli: quello lessicale e grammaticale. Come si è già detto, per motivi di verosimiglianza gli scrittori introducono nei loro romanzi vocaboli tipici per l'espressione orale tra cui dialetti, parole provenienti dalle lingue straniere, bestemmie o gerghi. Tuttavia, oltre a ciò, occorre indicare ancora un altro elemento caratteristico della loro prosa – la vistosa semplificazione del lessico. Come potremo vedere sull'esempio di Niccolò Ammaniti in *Che la festa cominci*, gli autori scelgono spesso il lessico comune, impoveriscono rigorosamente il loro glossario limitandolo a quello basilare:

> A un tavolo della pizzeria *Jerry 2* di Oriolo Romano erano riunite le Belve di Abaddon.
> Il loro leader, Saverio Moneta detto Mantos, era preoccupato.
> La situazione era grave. Se non riusciva a riprendere in mano il comando della setta, quello rischiava di essere l'ultimo raduno delle Belve.
> L'emorragia era cominciata da un po'[88].

Ammaniti nelle prime frasi del suo romanzo insiste ossessivamente sul verbo "essere". Invece di scegliere il lessico più ricercato, ricorre a una continua ripetizione

[85] F. Pezzarossa, cit. da: Ibid., p. 54.
[86] Lo Cascio, cit. da: Ibid., pp. 54 – 55.
[87] R. Ceserani cit. da: E. Mondello, «Scritture di genere, *New Italian Epic* o *post-noir*? Il *noir* negli Anni Zero: una *querelle* lunga un decennio», in: AA. VV., *Roma noir 2010. Scritture nere: narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?,* a cura di: E. Mondello, Robin Edizioni, Roma, 2010, p. 19.
[88] N. Ammaniti, *Che la festa cominci*, Einaudi, Torino, 2009, p. 5.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

della stessa parola. Nel racconto di Aldo Nove vedremo che la replica può essere ancora più vistosa giacché in una frase si possono ripetere addirittura due o più volte gli stessi vocaboli:

> Eh, all'inizio del film *Il mondo dell'amore* c'è uno che guarda con il cannocchiale gente che va a puttane, parla con le puttane. Poi inquadrano il cartello della Esso, poi i tetti, poi uno nudo che bacia una scarpa, un tale con la faccia da scemo totale[89].

Si ribadiscono continuamente i medesimi costrutti o parole perché quest'approccio comunica in maniera palese una certa impossibilità di esprimere gli alti valori della vita. Anzi, il discorso procede in maniera semplificata e ridotta ai vocaboli di base in quanto la realtà dei protagonisti si è limitata agli avvenimenti banali di carattere quotidiano. Uno non è più capace di narrare in modo più elaborato perché la sua esistenza si è ridotta alle cose semplici e, di conseguenza, è capace esclusivamente di produrre una conversazione ordinaria. Per evidenziare questo aspetto, gli scrittori introducono nel loro linguaggio i modi di dire e i vocaboli coloriti, tipici del parlato. Come esempio di queste espressioni si possono citare "un sacco di gente", "tutto d'un pezzo", "coi fiocchi", "per benino", "mai e poi mai", "ventiquattro ore su ventiquattro", "be'", "nuovo di zecca"[90], vocaboli evidentemente lontani dal linguaggio scritto. Inoltre, gli scrittori frequentemente utilizzano pure le forme ortografiche che riproducono la pronuncia per sottolineare l'aspetto fonico della parola e insistere sull'atto del parlare. Lo vediamo ad esempio ne *La divisa stretta* di Piero Colaprico (raccolta *The Dark Side*) in cui spesso appare l'aferesi tipica dell'italiano parlato: 'rivo, 'rament, 'sattament, 'cisamente, 'azz[91]. Poi, nella grafia i noiristi ricorrono ad apocope, tra cui si possono citare: signo', prof, avvoca'[92].

Di seguito, occorre dire che siccome il linguaggio del nuovo *noir* italiano ha una natura orale, esso vuole imitare il processo del parlare che avviene in tempo reale ed è governato dalla memoria a breve termine. Per questo motivo si può dire che il linguaggio della narrativa nera si caratterizza di una specie di "grammatica del

[89] A. Nove, *Il mondo dell'amore*, op. cit., p. 57.
[90] M. Carlotto, *Nessuna cortesia all'uscita*, op. cit., pp. 19, 60, 63, 72; N. Ammaniti, *Che la festa cominci*, op. cit., pp. 23, 27; S. Massaron, *Il rumore*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, a cura di: D. Brolli, Einaudi, Torino, 2006, op. cit., p. 128; C. Iarrera, *Clem*, in: AA. VV., *Anime nere*, op. cit., p. 75.
[91] P. Colaprico, *La divisa stretta*, in: AA. VV., *The Dark Side*, a cura di: R. Santachiara, Einaudi, Torino, 2006. I vocaboli nell'ordine: "arrivo" p. 137, "veramente" p. 145, "esattamente" p. 145, "decisamente" p. 150, "cazzo" p. 156.
[92] N. Ammaniti, *Che la festa cominci*, op. cit., p. 19; A. Colitto, *Non ne uscirete vivi*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 37; G. De Cataldo, *Nero come il cuore*, in: G. De Cataldo, *Trilogia criminale*, Einaudi, Torino, 2009, p. 116.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

parlato"[93]. Siccome si tende ad esprimere l'immediata vicinanza ai fatti narrati, il tempo grammaticale utilizzato più sovente è quello presente o passato prossimo, perché sembrano più naturali per un discorso orale. In più, si distingue per la forte presenza dei dialoghi che danno l'impressione di isocronia ovvero di un fenomeno che si caratterizza per la piena corrispondenza tra il tempo del discorso e il tempo della storia[94]. Un altro approccio abbastanza frequente nella narrativa nera di oggi è il ricorso al discorso indiretto libero ovvero l'adozione del punto di vista del personaggio pur continuando a scrivere in terza persona. Esemplari per questo modo di esprimersi sono i racconti intitolati *Teneri assassini* di Giancarlo De Cataldo di cui riportiamo sotto un frammento:

> Mandalo via, ho detto, e lui, fingendosi sorpreso, chi, ha chiesto, te, ho riposto, questo l'ho capito, ha ribattuto, fin qui ci arrivo, siamo tra persone razionali, che diavolo, e allora che aspetti ad andartene, ho insistito, lai ha riso, è che vorrei proprio sapere a chi l'hai chiesto, cosa, cosa ho chiesto a chi, a chi hai chiesto di mandarmi via, come sarebbe a chi l'ho chiesto, perché vedi, ha proseguito lui, logico, qui non c'è proprio nessuno, oltre a me e a te[95].

È un frammento assai interessante dal punto di vista linguistico giacché non solo presenta il discorso indiretto libero, ma anche una certa trasgressione avvenuta nel campo dell'interpunzione che non permetterà di chiudere una frase per intere righe. Quindi, come vediamo, la scelta della lingua della comunicazione quotidiana comporta anche scorrettezze tipiche per il parlato tra cui l'abolizione della punteggiatura. L'interpunzione può anche sparire completamente come avviene in un frammento del racconto di Nicoletta Vallorani *Le morti pulite* (*Anime nere*) in cui le seguenti espressioni non solo non vengono divisi da nessun punto o virgola, ma perfino vengono staccate e piazzate nelle righe separate per cui sembrano formare una specie di haiku:

> Casa
> Notte
> Sonno
> Tu che mi guardi dalla poltrona
> Notte
> Mattino molto presto
> Tu non mi guardi più
> Dormi
> Non voglio svegliarti

[93] G. Antonelli, *Lingua ipermedia…*, op. cit., p. 34.
[94] U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Znak, Kraków, 2007, p. 78.
[95] G. De Cataldo, *Teneri assassini*, in: G. De Cataldo, *Trilogia criminale*, op. cit., p. 506.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Faccio piano
Esco[96]

La riduzione dei segni dell'interpunzione è una tendenza così frequente nel nuovo *noir* italiano che si può riassumerla con le parole di Andrea G. Pinketts il quale dichiara che il sangue di cui abbonda il genere ha perfino sostituito la punteggiatura[97].

Il linguaggio parlato di cui si servono gli scrittori è una lingua sgrammaticata, caratterizzata dall'affiorare di costrutti tipici della comunicazione orale. Un esempio evidente si trova nel racconto di Aldo Nove intitolato *Il mondo dell'amore* (*Gioventù cannibale*) in cui non si rispetta la concordanza del tempo e si introduce persino l'anacoluto:

> Continuamente sul video si vedeva un troione biondo che ha il cazzo: è un travesta come quelli che c'è per andare a Milano! E si vedono tre pirla che strisciano per terra in un parco e aprono una Skoda dove dentro ci sono due tipe con i peli sotto le ascelle che lesbicano un po' e i tre pirla le violentano con la voce del professore bestiale che spiega questa violenza sessuale causata da scazzi con i genitori dei tipi[98].

È un frammento assai ricco di elementi scorretti tipici dell'oralità. L'autore nella prima frase riportata si sposta dal tempo passato al presente, e continua il discorso come se lo raccontasse dal vivo, il che viene sottolineato dall'abbandono della punteggiatura. Ritroviamo anche la mancata coerenza tra soggetto e verbo ("un travesta come quelli che c'è"), neologismi e espressioni tipiche dello slang giovanilistico ("travesta", "lesbicare", "pirla").

Di seguito, una successiva scelta grammaticale caratteristica per il registro basso del parlato è l'uso abbastanza frequente della evidenziazione attraverso le dislocazioni a sinistra, ad esempio "l'uomo della sua vita ha smesso di cercarlo", "La pistola ce l'aveva Assunta"[99]. Inoltre, è lecito menzionare la propensione alla scelta dell'indicativo al posto del congiuntivo in proposizioni subordinate come avviene frequentemente nelle situazioni quotidiane in cui si utilizza il linguaggio parlato di livello basso. Lo possiamo vedere in *Ragionevoli dubbi* di Gianrico Carofiglio in una frase nella quale non si rispettano le regole del discorso indiretto che esige l'utilizzo del congiuntivo quando si riportano le domande: "Avrei dovuto chiedermi che cosa stavo

[96] N. Vallorani *Le morti pulite*, in: AA. VV., *Anime nere*, op. cit., pp. 123 – 124.
[97] M. Barenghi, op. cit., p. 289.
[98] A. Nove, *Il mondo dell'amore*, op. cit., p. 58.
[99] G. De Cataldo *Il bambino rapito dalla Befana (Una fiaba noir)*, op. cit., p. 308; G. Lippi, *Tira il grilletto, Malaparte*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 77.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

facendo"[100]. Lo stesso vediamo nel già menzionato racconto di Aldo Nove, in cui si rinuncia a questo modo grammaticale nelle espressioni in cui normalmente viene utilizzato quasi in maniera impulsiva: "come se è un cotechino scongelato prima. Era come se morivo"[101].

Un'altra qualità del linguaggio parlato utilizzato dai noiristi è l'esasperazione della struttura paratattica ovvero la prevalenza delle proposizioni coordinate a scapito di quelle subordinate, come avviene nel racconto *Il covo di Teresa* di Diego De Silva (raccolta *Crimini*) in cui sostanzialmente tutte le frasi hanno la stessa struttura e si caratterizzano del medesimo connettivo:

> Marco comincia ad armeggiare con il computer e lo configura rapidamente. Teresa lo osserva come seguisse l'esperimento di un alchimista. Marco tira fuori di tasca il portachiavi e da lì una pen-drive. La inserisce in una delle entrate del computer e apre il file di testo, che comincia a leggere avidamente[102].

Inoltre, la tendenza a semplificare gli enunciati rendendo la grammatica più elementare, può manifestarsi nel nuovo *noir* italiano anche attraverso la segmentazione in brevi unità, frasi nominali e periodi con pochi connettivi:

> Si tuffò nel fascicolo Rosellini. Segnalazioni a vuoto. Soffiate inconsistenti. Interrogatori inconcludenti. Falsi allarmi. Mitomani allucinati. Il vuoto. Si chiese se qualche indicazione potesse venire dal riciclaggio. Una piccola parte del riscatto era composta di pezzi segnati. Meno del cinque per cento. Infilati all'insaputa dei familiari. Si erano ritrovate alcune banconote. Qualcuno aveva compilato un elenco. Tre pezzi in Sardegna. I carabinieri avevano torchiato i sardi. Piombo. Una decina di pezzi in Calabria. La Finanza aveva strattonato le orecchie a qualche pesce piccolo della 'ndrangheta. Altro piombo[103].

Questo tipo di discorso ha lo scopo di narrare una frenetica velocità imposta dai mass media e dai nuovi mezzi di comunicazione che non permettono neanche di sviluppare le frasi. In questa maniera si esprime il "presente in fuga"[104]. Inoltre, questo tipo di linguaggio porta sintomi di immaterialità e di volatilità. Comunica un'immediatezza e, di conseguenza, è in perenne stato di autocancellazione. Esso esprime l'impossibilità di pronunciare fermamente e sviluppare le proprie opinioni. Il linguaggio scritto si distingueva per la fermezza e per la sicurezza, invece gli scrittori contemporanei

[100] G. Carofiglio, *Ragionevoli dubbi*, Sallerio editore, Palermo, 2006, pp. 97 – 98.
[101] A. Nove, *Il mondo dell'amore*, op. cit., p. 61.
[102] D. De Silva, *Il covo di Teresa*, in: AA. VV., *Crimini*, op. cit., p. 122.
[103] G. De Cataldo, *Romanzo criminale*, op. cit, pp. 51 – 52.
[104] T. Ottonieri, op. cit., p. 124.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

scelgono il linguaggio parlato proprio perché il nuovo *noir* italiano vuole rompere con tutto ciò che veniva associata la tradizione scritta. Esso dimostra che non si può vivere nel mondo di oggi nella stessa maniera in cui si viveva prima, perché la realtà è cambiata in modo irreversibile. Il loro linguaggio manifesta l'angoscia della instabilità che porta con sé il nuovo mondo con i suoi valori superficiali e instabili. Utilizzando i periodi brevi si esprime l'istantaneità e la mancanza di punti fermi. Comunque, essa può essere ancora più estrema di quello che abbiamo visto finora. In *Male al cuore* di Andrea Cotti (*Anime nere reloaded*), le proposizioni si limitano esclusivamente a un soggetto e un verbo e occupano perfino un intero paragrafo il che imita la brutalità dell'azione ovvero dello stupro che avviene in maniera quasi automatica, priva di emozioni:

> Marco spinge.
> Il cuore fa male.
> Le molle cigolano.
> Mia miagola.
> Marco spinge.
> Mia miagola.
> Anna lo guarda[105].

La stessa funzione svolge l'elencazione protratta presente ad esempio in *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo in cui troviamo una lista lunga mezza pagina delle persone venute al funerale, oppure in *Cose che io non so* di Matteo Galiazzo (raccolta *Gioventù cannibale*), dove c'è un enumerazione di venticinque possibili nomi di Dio[106]. Lo scopo simile si raggiunge grazie al sovente utilizzo dei periodi tra parentesi, come nel racconto di Alda Tedorani *Una questione di genere* proveniente dalla raccolta *Anime nere reloaded*: (*mioddioNO*!), (*yeah, this sounds good*…)[107]. In questa maniera si divide una frase principale in più enunciati staccati, si spezza il ritmo e il linguaggio ancora una volta acquista un carattere convulso e violento. Così, il nuovo *noir* italiano diviene aggressivo e chiassoso sia sul livello tematico sia sul livello verbale. Ogni tanto la loro lingua non sembra solo parlata, ma perfino "urlata".

Riassumendo, bisogna sottolineare che il nuovo *noir* italiano è una prosa poco coesa, composta dall'uso di una lingua volutamente disordinata e franta, affetta da continue

[105] A. Cotti, *Male al cuore*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 114.
[106] G. De Cataldo, *Romanzo criminale*, op. cit., p. 615; M. Galiazzo, *Cose che io non so*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, op. cit., p. 105.
[107] A.Tedorani, *Una questione di genere*, in: AA. VV., *Anime nere reloaded*, op. cit., p. 315.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

sperimentazioni di diverso tipo, che si evidenziano sia sul livello grammaticale sia ortografico che sulla scelta del vocabolario notevolmente impoverito. La letteratura nera di oggi sceglie per esprimersi innanzitutto il plurilinguismo e il carattere orale il che rende il suo linguaggio vivace, giocondo e perfino aggressivo. I noiristi arricchendo la loro produzione artistica con un'ampia gamma di diversi materiali tra cui possiamo ricordare vari dialetti, lingue straniere e gerghi, creano una lingua briosa, esuberante e liberata da ogni limite. Infine, il loro linguaggio viene detto anche "lingua ipermedia" il che sottolinea lo stretto rapporto che avviene tra i mezzi visivi della comunicazione di massa e il modo di esprimersi degli autori contemporanei del *noir*. Pertanto, il linguaggio del *noir* contemporaneo costituisce una specie di "neoespressionismo"[108] che si basa sulle escursioni in direzioni opposte, verso l'alto e verso il basso, e che manifesta la potenzialità della lingua italiana.

[108] G. Antonelli, «La lingua della narrativa italiana degli anni Novanta», op. cit., p. 45.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

3.8 Il genere realistico?

La critica letteraria che esamina la prosa contemporanea ha osservato la comune tendenza di vari scrittori che consiste nel rilancio della realisticità. Per questo motivo si osserva un fiorire di etichette per descrivere il fenomeno tra cui appaiono "ritorno alla realtà" utilizzato da Romano Luperini o Raffaele Donnarumma, "ritorno al reale" coniato da Ranieri Polese, infine "nuovo realismo" o New Italian Realism propagato da Vittorio Spinazzola[1]. A prescindere dal termine che scelgono, tutti concordano nell'opinione che nei romanzi contemporanei si manifesta l'esigenza di un realismo che è orientato alla voglia di descrivere l'Italia reale, con i suoi problemi e le sue contraddizioni. Si possono ripetere le parole di Elisabetta Mondello: "gli Anni Zero si siano chiusi in Italia all'insegna di una narrativa che sembra avere fame di realtà"[2].

Tuttavia, come la tendenza si riflette nel nuovo *noir* italiano? È lecito ricordare che il realismo è una delle caratteristiche innate del genere, perché come dichara F. H. Fajardie: "Il giallo è un meccanismo di precisione per lettori che amano la meccanica e la precisione. Il nero? Uno sguardo sul mondo reale"[3]. Come si è già detto, essenziale per il genere *noir* è il fatto che esso si evolva *dall'hard-boiled school* detto giallo realistico di cui si dice che "la vita irrompe nei loro libri, con i suoi odori e colori, con la affascinante verità dei suoi aspetti"[4]. Pertanto, si può costatare che il realismo è una condizione naturale per il *noir*. Tuttavia, in quale maniera il *noir* contemporaneo realizza l'approccio realistico?

Come sappiamo, il realismo è una corrente che ha intenzione di rappresentare la vita quotidiana dell'uomo nel suo ambiente storico rispettando le leggi della realtà. È un'estetica di carattere mimetico che vuole imitare il mondo contemporaneo dell'artista e del lettore. Nella prospettiva realistica il mondo viene presentato dal punto di vista di un uomo mediocre e di solito valutato secondo il suo sistema di valori[5]. Si può dire,

---

[1] Cfr. C. Benedetti, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Editori Laterza, Bari, 2011, p. 66; E. Mondello, «Introduzione», in: AA. VV., *Roma noir 2010. Scritture nere: narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?*, a cura di: E. Mondello, Robin Edizioni, Roma, 2010, p. 7.
[2] E. Mondello, «Scritture di genere, *New Italian Epic* o *post-noir*? Il *noir* negli Anni Zero: una *querelle* lunga un decennio», in: Ibid., p. 60
[3] F. H. Fajardie cit. da: L. Grimaldi, *Scrivere il giallo e il nero*, Dino Audino editore, Roma, 2009, p. 10.
[4] G. Petronio, «Costanti e varianti», in: AA. VV., *Il punto su: il romanzo poliziesco*, a cura di: G. Petronio, Editori Laterza, Bari, 1985, p. 50. A questo proposito bisogna ricordare che il realismo era la condizione più importante ribadita da Raymond Chandler ne *La poetica del giallo realistico*. Cfr. 2.2.2.2 Dall'*hard-boiled school* al *noir*.
[5] AA. VV., *Słownik terminów literackich*, a cura di: Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, 2002, p. 462.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

dunque, che il mondo reale è un materiale dal quale si costruisce il mondo poetico, un punto di partenza per gli scrittori realistici. A detta di Filippo La Porta:

> Lo scrittore realista «inventa» sempre una realtà, che però è un'invenzione in cui altri si riconoscono, in cui riconoscono cioè la logica stessa delle cose, altrimenti opaca o nascosta. Un romanzo «realista» ci parla di noi, di qualcosa che abbiamo tutti in comune, della verità sommersa del nostro tempo e della nostra condizione[6].

Possiamo costatare che i noiristi nella maggior parte dei casi presentano nei loro romanzi il mondo odierno e la realtà che apparentemente assomiglia a quella extraletteraria. Tuttavia, Fabio Giovannini tra gli elementi essenziali del *noir* realizzato dal gruppo Neonoir elenca il rapporto complesso con il realismo:

> Il neo-noir si installa nella sovrapposizione tra cronaca nera e immaginario. Il punto di partenza, quindi, è nel reale, ma per oltrepassarlo con le armi della fantasia: si tratta di un'interzona transrealista[7].

Raffaele Donnarumma ritiene che uno degli aspetti particolari della narrativa nera a partire dagli anni Novanta sia quello di collocarsi tra *fiction* e *non-fiction*. Secondo lo studioso il nuovo *noir* italiano unisce *suspense* e "storie vere" in quanto la letteratura nera si ispira alla realtà, però gli eventi vengono filtrati dall'immaginazione dell'autore[8]. Lo confermano gli scrittori che evidentemente attingono a fatti realmente accaduti di cui spesso sono stati testimoni diretti, tra cui si può nominare Massimo Carlotto, accusato da giovane di un omicidio politico e dopo tanti anni graziato. Il noirista pubblica nel 1994 *Il fuggiasco*, l'opera in cui ricorre alle esperienze personali ovvero l'ingiusta accusa di un omicidio e la latitanza[9]. Interessante è anche il caso di Carlo Lucarelli. Egli, oltre ad essere autore dei romanzi *noir*, si occupa dell'inchiesta giornalistica nei programmi televisivi *Mistero in Blu*, *Blu notte. Misteri italiani* e in diversi saggi tra cui possiamo nominare *Misteri d'Italia*[10]. Comunque, una coincidenza molto particolare tra il suo intuito giornalistico e la sua vocazione letteraria è costituita da *Falange armata*,

[6] F. La Porta, *Meno letteratura, per favore!*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010, p. 52
[7] E. Mondello, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, romanoir.it/pdf/Mondello_Il Neonoir.pdf.
[8] R. Donnarumma, «Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi», in: *Allegoria*, 57, 2008, p. 36.
[9] M. Carlotto, *Il fuggiasco*, Edizioni e/o, Roma, 1994; R. Donnarumma, «Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi», op. cit, p. 34; www.thrillercafe.it. Alcuni riferimenti alle esperienze personali si possono riconoscere anche nel personaggio di Marco Buratti, tra cui l'errore giudiziario e l'imprigionamento per un omicidio non commesso.
[10] http://www.carlolucarelli.net/

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

testo nato nel 1992 in cui Lucarelli denuncia un'associazione a delinquere operante nell'Emilia Romagna. Le circostanze descritte nel romanzo assomigliano talmente alle vicende della cosiddetta Banda della Uno bianca, gruppo criminale realmente esistente, che quando la polizia risolve il caso nel 1994, i mass media e il pubblico si chiedono sorpresi come mai lo scrittore bolognese avesse capito la verità alcuni anni prima delle forze dell'ordine. Invece, Lucarelli nega di aver descritto eventi reali:

> Non sapevo niente di particolare. In realtà io non avevo anticipato proprio nulla. Era successo soltanto quello che succede sempre con i noir, o anche con i gialli (che come dice Glauser «sono un ottimo mezzo per dire cose sensate»). Come dice uno che di certe cose se ne intende, *a pensar male si fa peccato ma di solito ci si azzecca sempre*[11].

Raffaele Donnarumma rivolge l'attenzione sul fatto che in Italia, contrariamente a quello che si osserva all'estero, è possibile scorgere un affanno documentaristico e cronachistico nella narrativa nera. Gli scrittori esprimono una tentazione revisionista volendo ricostruire fedelmente la vita pubblica nelle loro opere. Si può perfino costatare che il *noir* più che narrare i fatti stessi, si mette a "rinarrare narrazioni"[12]. Esemplare per questo metodo è Giancarlo De Cataldo che crea *Romanzo criminale* e *Nelle mani giuste*, due opere in cui si intrecciano la storia e la fantastoria. Nel primo romanzo l'autore presenta le vicende della banda della Magliana immischiata nelle più importanti vicende storiche e politiche degli anni Settanta e Ottanta, tra cui il sequestro di Aldo Moro e la Strage di Bologna. *Nelle mani giuste* costituisce la continuazione del romanzo precedente, svoltosi negli anni Novanta, per cui abbraccia ad esempio la cosiddetta inchiesta "Mani pulite". Così, Giancarlo De Cataldo descrive i fatti realmente accaduti rintracciando le loro origini nei fenomeni che costituiscono il frutto dell'immaginazione dello scrittore.

Comunque, secondo Filippo La Porta il nuovo *noir* italiano non può essere chiamato realistico in quanto non racconta per nulla la nostra realtà, ma raffigura un realismo soltanto apparente. Esso non imita la realtà contemporanea, poiché il suo modello è piuttosto televisivo e cinematografico. Quindi, a detta dello studioso, quello che presenta il *noir*, non è un'immagine realistica giacché imita solo un riflesso della realtà,

[11] C. Lucarelli, «Prefazione», in: C. Lucarelli, *L'ispettore Coliandro*, op. cit., p. IX.
[12] R. Donnarumma, «Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi », op. cit., pp. 37 – 38.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

la cosiddetta realtà al secondo grado[13]. Raffaele Donnarumma esprime lo stesso dubbio sostenendo che il *noir* si dibatte in contraddizioni perché cerca di raggiungere una realtà, comunque si tratta del realismo negli anni della simulazione di realtà, per cui il mondo che ricrea è irrimediabilmente falsificato dai mass media e ridotto al mito metropolitano[14]. Infatti, dal punto di vista cronologico, il nuovo *noir* italiano si sviluppa nell'era virtuale e multimediale, nel mondo della comunicazione globale, in cui la tecnologia è onnipotente e onnipresente[15]. Inoltre, è opportuno rammentare che i noiristi appartengono alla cosiddetta "*Tv Generation*"[16] ovvero alla generazione per la quale la televisione costituisce il maggior punto di riferimento. Come questo fatto si traduce nella letteratura? Jean Baudrillard dichiara che nel mondo contemporaneo l'immagine non può più immaginare la realtà, poiché essa l'ha sostituita. Quindi, attualmente la realtà è stata schiacciata dalla realtà virtuale ormai divenuta autonoma[17]. Lo conferma Filippo La Porta in *Meno letteratura, per favore!* in cui ribadisce che nel mondo di oggi la realtà è sparita quasi del tutto a causa delle sue simulazioni. Ora, secondo lo studioso, il mondo tende a sostituirsi con il discorso sul mondo, per cui invece delle cose reali e delle vere esperienze, ci circondano piuttosto le immagini manipolabili:

> La realtà appare inghiottita dalla postrealtà: reality e talk show, centri commerciali (a temperatura costante tutto l'anno), chat dove ognuno assume l'identità preferita. Nella postrealtà tutto risulta fluido, acquistabile o soprattutto comodamente reversibile[18].

Si assiste a un delitto della realtà che è stata inghiottita dal suo doppio, dalla sua immagine riflessa nella televisione. Si può dire che è avvenuto una specie di sterminio della realtà effettuato da parte del suo clone[19]. Quindi, a questo punto è opportuno chiedersi, come chiamare l'approccio che assumono i noirsti odierni che vogliono ricreare il nostro mondo, irreversibilmente trasformato nella "telerealtà". Gregorio

[13] F. La Porta, «Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?)», in: G. Ferroni, M. Onofri, F. La Porta, A. Berardinelli, *Sul banco dei cattivi*, Donzelli, Roma, 2006, p. 65.
[14] R. Donnarumma, «Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi », op. cit., pp. 36 – 39. Cfr. J. Baudrillard, «Procesja symulakrów», in: AA. VV., *Postmodernizm. Antologia przekładów*, a cura di: R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków, 1996, pp. 175 – 177.
[15] M. Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma, 1997, p. 56.
[16] A. Nowosad, «A słowo stało się obrazem. Mityzacja hiperkonsumpcji we wczesnych utworach Douglasa Couplanda», in: AA. VV., *Mity słowa, mity ciała*, a cura di: L. Wiśniewska, M. Gołuński, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz, 2007, p. 277.
[17] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996, p. 8; J. Baudrillard, «Procesja symulakrów», op. cit., pp. 175 – 177.
[18] F. La Porta, *Meno letteratura, per favore!*,, op. cit., p. 47.
[19] E. Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Il Saggiatore, Milano, 2007, p. 124; J. Baudrillard, *Il delitto perfetto…,* op. cit., p. 31.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Magini e Vanni Santoni sembrano cogliere il concetto in pieno coniando l'espressione "realismo liquido":

> Se tramite l'epica riscopriamo l'esistenza della realtà, possiamo passare al gradino successivo innestando l'epica sulla vocazione originaria del romanzo, che è quella di affrontare la realtà: descrivendola, mettendola in scena, ricreandola. Serve una sorta di "realismo liquido", capace di adattarsi ai continui mutamenti del reale, senza per questo rinunciare al volume che in esso occupa; una narrazione accorata e partecipe che faccia propria l'esperienza postmoderna, intesa come strategia conoscitiva[20].

Gli autori dell'articolo continuano dicendo che le opere caratterizzate dal realismo liquido si servono di tutti gli elementi di varia provenienza pur di rispecchiare appieno la realtà circostante. Esse affrontano la nuova realtà, la realtà variabile per cui si conformano ad essa per poter essere attendibili[21]. Il nuovo *noir* italiano è un perfetto modello del genere che si serve del realismo liquido, perché adatto ai suoi tempi. Siccome la realtà in cui nasce è piuttosto una "telerealtà" o "postrealtà" in cui la realtà è stata sostituita dal suo doppio, esso utilizza tutti gli strumenti possibili per rispecchiare proprio il nuovo tipo del mondo reale, tra cui soprattutto l'ibridismo e la transmedialità di cui si è già parlato nei capitoli precedenti. Un'altra possibilità convincente è quella individuata da Marino Sinibaldi:

> Nel suo codice espressivo sembra dominante un naturalismo ipertrofico e iperromanzesco, una sorta di realismo fuori misura, così enfatizzato da trapassare nel suo contrario e convivere con un'astrazione stilizzata ai limiti del manierismo o della parodia (…)[22].

Si tratta dell'approccio iperrealistico di tipo *pulp* che può essere caratterizzato da una sincopata velocità che vediamo ad esempio in un frammento di *La cura del Gorilla* di Sandrone Dazieri in cui si descrive una lotta:

> Uso come scaletta dei cartoni di lattine impilati e gli salto addosso di testa prima che lanci [un fusto di birra], ammazzando qualcuno. Rotoliamo dietro il bancone, i baristi schizzano via. Vedo i loro piedi ai limiti del mio campo visivo mentre atterro sullo stomaco di King Kong. Perde tutto il fiato, ma la sua manona destra afferra il mio gesso e lo tira contro lo spigolo di un frigorifero. Il crack mi rimbomba nei denti. Gli punto le ginocchia sul petto e gli allungo un pugno al mento. È sufficiente, stramazza[23].

[20] G. Magini, V. Santoni Vanni, «Verso il realismo liquido», in: www.carmillaonline.com.
[21] Ivi.
[22] M. Sinibaldi, op. cit., p. 40.
[23] S. Dazieri, *La cura del Gorilla*, Einaudi, Torino, 2001, p. 275.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Come vediamo, lo scrittore vuole rendere il ritmo frenetico del duello attraverso una descrizione assai veloce, in cui c'è abbastanza tempo solo per frasi nominali o semplici. Inoltre, il "realismo fuori misura" si può distinguere per il tono talmente naturalistico da diventare il suo opposto. Aldo Nove, a sua volta, nel racconto *Il mondo dell'amore* (*Gioventù cannibale*) ci offre un esempio di una narrazione della realtà realizzata in maniera manieristica e perfino parodistica. Lo scrittore descrive due ragazzi che comprano una cassetta video intitolata *Il mondo dell'amore* che presenta il cambiamento di sesso. A forza di guardarlo, i giovani decidono in maniera spontanea di castrarsi e unirsi in un coito. La situazione sembra realistica, ma è così assurda e esagerata, descritta con stile *splatter* che oltrepassa il livello del realismo:

- Che cazzo fai?
- L'ho tagliato.
- Perché?
- Per provare una storia lesbo. Con te, amore mio.
- Ma cosa sei, un frocio?
- No, ma forse sono una lesbica!
E gli feci vedere il massacrone.

Mi faceva male, stare lì così, appoggiato al divano con il batamazzo tagliato insanguinato come se è un cotechino scongelato prima. Era come se morivo.
Ho appoggiato il mio strumento tagliato al comodino.
Grondava. Grondava. Era un budino di sanguone.
Avevo, al suo posto, una figa dilettantesca[24].

Come vediamo, il nuovo *noir* italiano può essere considerato un genere realistico solo a patto che prendiamo in considerazione un nuovo tipo di realismo: un realismo che riflette la postrealtà creata dai mass media proprio perché l'odierno mondo reale è stato irrevocabilmente dominato dalle immagini rispecchiate dai mezzi di comunicazione di massa che a loro volta hanno sterminato il vecchio mondo. Ora la realtà di primo grado non esiste più, per cui, essendo sempre attigui all'attualità, i noiristi sono stati costretti a inventare un nuovo modo per riuscire ad esprimere l'attualità ovvero il realismo liquido, approccio nato dal matrimonio dell'esigenza del realismo nutrita dal genere nero e i mutamenti profondi avvenuti nell'epoca contemporanea.

[24] A. Nove, *Il mondo dell'amore*, in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, a cura di: D. Brolli, Einaudi, Torino, 2006, p. 61.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

IV. Conclusione

Nell'introduzione della dissertazione abbiamo espresso la volontà di inserirsi nella viva discussione riguardante il genere *noir* contemporaneo in Italia. L'obiettivo di questo lavoro consisteva nella presentazione dei suoi tratti distintivi e nel delineamento della sua tradizione per riflettere su quali caratteristiche identifichino esattamente quel genere letterario: è piuttosto un genere moderno in quanto è nato nell'epoca moderna? In quel caso il genere dovrebbe aggiungere le caratteristiche nuove che ha acquistato nel corso degli anni al cardine che è sempre quello originario ovvero moderno. Oppure il nuovo *noir* italiano costituisce piuttosto una perfetta espressione dell'epoca in cui viene prodotto ossia del postmoderno? Dopo aver esaminato tutti gli aspetti principali delle opere *noir*, il verdetto sembra evidente: non si può decretare che il nuovo *noir* italiano porta esclusivamente i segni del moderno o del postmoderno, perché al suo interno riusciamo a rintracciare caratteristiche tipiche per varie correnti, tutte quelle che hanno mai avuto qualche impatto su esso. Il genere, dunque, costituisce una perfetta combinazione delle particolarità di varie correnti il che rispecchia tutta la storia della sua evoluzione insieme ai cambiamenti epocali a cui ha assistito.

4.1 Il nuovo noir italiano – il genere moderno

Che cosa eredita il *noir* dal moderno? Innanzitutto, bisogna segnalare che la nascita della narrativa nera coincide proprio con il modernismo che, come sappiamo, si manifesta fra la fine dell'Ottocento e gli anni Sessanta del Novecento[1]. Come si è detto, il *noir* germogliò negli ultimi anni Venti e negli anni Trenta sotto forma dell'*hard-boiled school*, quindi nel momento in cui dominavano ancora le manifestazioni del moderno. Occorre mettere in rilievo il fatto che il periodo nella storia della letteratura al quale si riferisce il termine "moderno" è un momento diversificato al suo interno, di cui la maggior intensità cade agli anni 1910–1930 ovvero al tempo della nascita delle correnti principali dell'avanguardia: tra cui cubismo, dadaismo, futurismo, simbolismo o surrealismo. Com'è chiaro, l'avanguardia è un fenomeno stratificato in gruppi di artisti coscienti della loro diversità che abbattendo le norme e le convenzioni vogliono avviare l'approccio sperimentale che consiste nella scelta dei nuovi stili, forme e

[1] AA. VV., *Słownik terminów literackich*, a cura di: Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, 2002, pp. 318 – 319.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

nell'introduzione di una nuova tematica finora impensabile[2]. Come tale, esso costituisce un punto di riferimento essenziale per i noiristi odierni in quanto nei confronti della generazione degli scrittori contemporanei frequentemente si utilizza proprio il riferimento a quei fenomeni innovativi nell'ambito artistico – letterario dei primi decenni del Novecento. Nella critica appaiono comunemente le denominazioni che suggeriscono il loro legame con le correnti innovative: i giovani scrittori di oggi vengono chiamati neo-neoavanguardia, post-avanguardia oppure la terza ondata[3]. In che cosa si manifesta il loro carattere avanguardistico? Avanguardistica è, ad esempio, la ribellione contro i padri, la voglia di "andare contro" e l'ostentazione del desiderio di collocarsi fuori dal sistema e fuori dalla tradizione[4]. I noiristi dimostrano questo atteggiamento sbandierando la loro a-letterarietà e l'ignoranza della tradizione letteraria italiana. A questo approccio militante con i vecchi schemi corrispondono anche le sperimentazioni formali introdotte per liberarsi dai precedenti vincoli espressivi che come abbiamo voluto dimostrare, sono molto cari agli autori del *noir* di oggi che tentano di giocare instancabilmente con la forma. Abbiamo visto che le loro opere vengono arricchite da un'ampia gamma di interventi innovativi tra cui abolizione della cronologia, focalizzazione multipla e variabile, cambiamento della tipografia per adeguarsi alla prospettiva del personaggio, sguardo obliquo oppure narrazione a "rizoma". Tutto ciò forma i cosiddetti "oggetti narrativi non-identificati", i cosiddetti *crossover* caratterizzati da sorprendenti ricerche formali tra i quali la transmedialità in cui la novità artistica coincide ed esprime la novità tecnologica.

Inoltre, vale la pena di ricordare l'etimologia del termine "modernità" il quale viene evidentemente dall'aggettivo latino – *modernus*. Esso a sua volta deriva dall'avverbio *modo* che invece significa "appena", "recentemente", "adesso"[5]. Questo fatto è importante dal nostro punto di vista in quanto, come abbiamo voluto spiegare più volte in questa dissertazione, la volontà di concentrarsi sull'adesso è fondamentale per il

[2] Ivi. Cfr. anche: H. Janaszek – Ivanickowá, *Od modernizmu do postmodernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 1996, p. 82.
[3] R. Barilli, *È arrivata la terza ondata*, Testo & Immagine s.r.l., Torino, 2000, pp. V – VI; G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996, p. 122. Nei loro confronti vengono usati i termini che suggeriscono la loro terza posizione nella storia dell'avanguardia in quanto arrivano dopo la prima tappa della cosiddetta avanguardia storica ovvero le manifestazioni dell'inizio del Novecento e dopo un secondo "turno" delle neoavanguardie dei primi anni Sessanta. In realtà la terza ondata della avanguardia, a detta di Renato Barilli, sarebbe cominciata già negli anni Ottanta in quanto allora appaiono le opere innovative che vogliono rompere con i vecchi schemi. Cfr. R. Barilli, op. cit., p. XIV.
[4] A. A. Rosa, *Un altro novecento*, La nuova Italia, Firenze, 1999, pp. 66 – 68; R. Barilli, op. cit., p. VI.
[5] G. Chiurazzi, *Il postmoderno. Il pensiero della società della comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2002, p. 5.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

nuovo *noir* italiano. Il genere rispecchia la vita concentrata interamente sulla contemporaneità, e perciò il mondo rappresentato dai noiristi si riduce esclusivamente all'attimo presente. La letteratura nera si è adeguata a narrare il mondo attuale in maniera simultanea che a sua volta sostituisce la durata e il normale susseguirsi degli avvenimenti, puntando sulla velocità sempre più accelerata, ribadita ormai nelle opere dei futuristi[6]. Invece gli eventi raccontati dagli autori del *noir* assomigliano a delle immagini, accumulate l'una accanto all'altra fino a formare un'immensa "con-temporaneità" costruita da un insieme di "frattempi" che insieme costituiscono un "eterno presente".

Di seguito, si potrebbe noverare come un fattore avanguardistico presente nella narrativa nera contemporanea, la tendenza a scrivere manifesti programmatici, quindi il bisogno di formulare i principi teorici per iscritto[7]. Lo facevano sia i membri delle vecchie avanguardie sia gli scrittori di oggi che dimostrano una forte inclinazione a suddividersi in determinati gruppi letterari. Nei programmi da una parte gli scrittori espongono la loro dottrina e lo scopo della letteratura che vogliono creare, dall'altra, però, essi formano evidentemente anche uno spazio per esprimere atteggiamenti militanti verso gli altri gruppi letterari, come nel caso dei manifesti del collettivo Neonoir.

Tuttavia, bisogna ricordare che il *noir* evolve dal giallo che a sua volta con il suo approccio razionalizzante doveva costituire una salda protezione dalle avanguardie. Nell'epoca del modernismo trionfante, il romanzo poliziesco esprimeva una voce ancora del vecchio positivismo il che era percepito come un fenomeno confortante dagli scettici. Il poliziesco classico nel 1929 veniva esaltato per quella ragione dalla professoressa americana Marjorie Nicolson in un saggio intitolato *The Professor and the Detective*:

> Il romanzo poliziesco rappresenta certamente un'evasione: evasione non dalla vita bensì dalla letteratura (…). Rifiutiamo il soggettivismo esasperato e salutiamo con favore l'oggettività; siamo stanchi delle lunghe estenuanti analisi di stati d'animo e puntiamo senz'altro sull'intelletto (…). Siamo contro il "flusso di coscienza" (…). E auspichiamo analisi pertinenti (…). E, soprattutto, contro il saccente e facile pessimismo che interpreta gli uomini e l'universo in termini di amorale mancanza di scopi, per un ritorno a un universo

[6] F. Carmagnola, T. Pievani, *Pulp times: immagini del tempo nel cinema d'oggi,* Maltelmi, Roma, 2003, pp. 61 – 62.
[7] AA. VV., *Słownik terminów literackich*, op. cit., pp. 318 – 319.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

governato dal principio di causa ed effetto. *Tutte cose che ritroviamo nel romanzo poliziesco*[8].

Invece, come rammentiamo, il *noir* voleva opporsi alla logica del "gioco intellettuale", sentita ormai come antiquata e forzata. Esso doveva avvicinare la letteratura alla vita reale, per cui rinunciava al procedimento metodico, si affidava all'irrazionalità e si esprimeva attraverso un linguaggio piuttosto emotivo che logico. Ora il fattore di maggiore importanza è diventato il realismo e la verosimiglianza per cui non si seguiva rigorosamente lo schema logico che voleva a tutti i costi restituire l'ordine. Di conseguenza, si può constatare che il *noir* nei confronti del romanzo poliziesco assomiglia di nuovo all'avanguardia in quanto costituisce una sua esatta opposizione. Non vuole essere confortante e consolante, anzi, preferisce presentare il mondo regolato dal puro caso, quindi dalla prospettiva pessimistica per cui inevitabilmente desta l'ansia dei lettori. Esso parte dal presupposto che in una realtà ambivalente e confusa è impossibile un logico compimento, per cui si rinuncia spesso alla conclusione delle storie e tale struttura è un altro elemento che attinge alle opere aperte delle avanguardie. Poi, alla forma priva di scioglimento corrispondono sentimenti negativi che il genere suscita. È lecito osservare che il nuovo *noir* italiano in maniera perfetta esprime le angosce del periodo difficoltoso, dominato dai fenomeni minacciosi come: la mancata unità d'Italia, la onnipresente criminalità organizzata, l'immigrazione, il consumismo, la globalizzazione, il dominio dei mass media e infine la nascita dei nuovi strumenti di comunicazione di massa. Si può rilevare che anche sotto questo punto di vista la nuova narrativa nera rievoca il giallo d'azione da cui si sviluppa perché quando nacque il *noir* ebbero luogo cambiamenti di carattere sociale e politico tra cui, come ricordiamo, l'inarrestabile urbanizzazione, una grande crisi economica e la nascita della criminalità organizzata. Così, sia il *noir* di una volta sia quello di oggi riescono a rispecchiare perfettamente la società nel momento transitorio, periodo in cui avviene la transvalutazione dei valori. Il genere, quindi, formulando una forte denuncia sociale e politica, esprime in maniera efficace le ansie di fronte al mondo occidentale. Questo intento a sua volta è di nuovo caro alle avanguardie, legate inscindibilmente allo sviluppo della società capitalistica industriale di massa[9].

[8] M. Nicolson, cit. da G. Petronio, *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti Editrice, Roma, 2000, p. 96.
[9] A. A. Rosa, op. cit., p. 41.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

4.2 Il *noir* contemporaneo come espressione del postmoderno

Oltre a contenere elementi moderni, il nuovo *noir* italiano attinge vivamente anche alla postmodernità la quale si manifesta su vari livelli della narrativa nera. Prima di tutto, occorre un chiarimento fondamentale riguardante il postmoderno: esso è l'epoca che arriva non soltanto dopo il moderno come suggerisce il termine stesso, ma forse soprattutto è l'età nata come una reazione al moderno e dal quale non si è mai staccata. Maurizio Ferraris descrive questo rapporto di interdipendenza tra il moderno e il postmoderno in maniera seguente:

> Non credo che si possa pensare un moderno senza postmoderno o un postmoderno senza moderno; in quel caso ci mancherebbe l'essenziale, che non sta in uno solo di essi, ma nella loro alternativa e soprattutto nel loro reciproco parassitismo. È questo parassitismo che si può indicare con «decostruzione del moderno» (…)[10].

A detta di tanti studiosi, il postmoderno non è un momento in cui si è cancellato il moderno, ma un momento in cui tutti gli elementi della modernità sono portati al limite. Non si tratta, quindi, di un brusco capovolgimento in quanto il postmoderno costituisce piuttosto una fase del moderno, probabilmente l'ultima, segnata addirittura dall'intensificazione della modernità. Di conseguenza, il postmodernismo non è un movimento "antimoderno", ma "ultramoderno" giacché il suo fine sta nel desiderio di sorpassare l'epoca precedente[11]. Questo rapporto stretto tra due epoche successive e l'ambiguità delle relazioni tra di loro, possono giustificare la coesistenza in un genere con degli elementi tipici sia dell'uno che dell'altro, come avviene proprio nel caso del nuovo *noir* italiano.

Bisogna attirare l'attenzione al prefisso "post" presente nella denominazione della corrente, vocabolo di origine latina che, come si è già accennato, porta un chiaro significato di essere "dopo" il moderno[12]. Comunque, molti critici collegano la particella "post" del termine postmoderno alla sensazione condivisa da tanti di essere "postumi", "sopravvissuti" della grande tradizione della cultura occidentale. I letterati che rappresentano la condizione posteriore, sono collocati, quindi, "dopo" un patrimonio culturale ed esprimono un certo suo esaurimento[13]. Questa sensazione è

[10] F. Maurizio, *Il postmoderno e la decostruzione del moderno*, cit. da M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesari Editore, Firenze, 2002, p. 40.
[11] M. Jansen, op. cit., p. 176; G. Chiurazzi, op. cit., p. 3.
[12] M. Jansen, op. cit., p. 34; R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p. 10.
[13] G. Ferroni, op. cit., pp. 10 – 17, 147 - 151. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno,* op. cit., p. 40.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

caratteristica anche per la generazione dei noiristi contemporanei che si sentono e vengono percepiti come una generazione tardiva rispetto alla letteratura. Si può dire che il nuovo *noir* italiano è una delle manifestazioni dell'ultima letteratura italiana, in cui l'epiteto "ultimo" assume un doppio senso: da una parte si riferisce alla condizione di essere recente, dall'altra invece esprime il presentimento che è la dimensione estrema della letteratura, dopo la quale non è più possibile nessuna continuazione.

Una delle periodizzazioni del moderno prende come riferimento il mondo della tecnica e delle trasformazioni macchinistiche introdotte in varie tappe della modernità e che hanno avuto un impatto di massima rilevanza sulla società, sulla sensibilità umana, sui rapporti interpersonali e sui sistemi di comunicazione. Marshall McLuhan a questo proposito formula una famosa concezione delle due galassie, quella di Gutenberg – l'epoca precedente alla supremazia dei mass media, e quella elettronica ossia una realtà dominata dai mezzi di comunicazione di massa in cui viviamo oggi. Henry Jenkins sviluppa il concetto nel saggio *Cultura convergente* in cui descrive vari mass media che entrano in interazioni sempre più complicate e in questa maniera superano i limiti di un solo strumento e, conseguentemente, trasgrediscono i confini tra le singole arti. Come si è voluto dimostrare in questa dissertazione, il *noir* contemporaneo è una perfetta espressione di quest'idea che, tra gli approcci più singolari che permettono di raffigurare le condizioni della vita nella società dell'immagine, si serve della cosiddetta "transmedialità" ovvero il fenomeno che permette agli scrittori di uscire da determinati schemi per espandersi fuori dall'ambito letterario. Di seguito, per esprimere pienamente il carattere dell'epoca della comunicazione di massa, il nuovo *noir* italiano utilizza la "lingua ipermedia", quindi un linguaggio che indica lo stretto rapporto che avviene tra la loro letteratura e i mass media. Gli scrittori creano in questa maniera la "letteratura televisiva" con la quale formulano la loro risposta all'onnipresenza dei mezzi di comunicazione di massa. Il linguaggio che utilizzano è composto maggiormente da immagini, per cui esso è capace di fotografare piuttosto che narrare. Per giunta, gli autori si esprimono con lo *zapping* narrativo che rappresenta il modo discontinuo di dipingere il mondo tipico della televisione. Esso equivale alla frammentazione del tempo in una concatenazione di presente infinito che costituisce uno dei fattori che esprimono la condizione postuma di quella letteratura. La posterità questa volta implica qualcosa che è stato interrotto e non concluso, esattamente come la narrazione dei

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

noiristi contemporanei[14]. Pertanto, siccome la frammentarietà trasmette ininterrottamente un infinito numero di avvenimenti, l'uomo contemporaneo cresciuto nella società dello spettacolo – *homo videns*, vive in un caos conoscitivo che provoca un perenne stato di insicurezza. La letteratura *noir* a sua volta esprime il vuoto spirituale e morale che la nuova cultura ha prodotto. Di conseguenza, a causa del ruolo centrale della televisione nella società odierna descritto dal nuovo *noir* italiano, cambia anche il sistema di valori. L'unico "valore" promosso dalla televisione è l'inarrestabile consumismo, l'unica "virtù" sono i soldi che hanno pervaso in sostanza tutte le sfere della vita umana. Il nuovo *noir* italiano denuncia l'iperconsumismo tipico dell'epoca postmoderna, come una nuova forma di edonismo secondo cui tutto viene percepito come merce che a sua volta viene elogiato non come strumento ma come scopo.

Successivamente, occorre tornare di nuovo all'aggettivo "moderno" che viene utilizzato nella denominazione delle due epoche, modernità e postmodernità, che nel corso del tempo cambia in maniera evidente connotazione. È lecito rilevare che il termine "moderno" verso la fine del XII secolo acquista un significato positivo ossia quello di progresso. In seguito, nell'età dell'illuminismo esso si lega all'idea di un'emancipazione che si realizza grazie all'azione illuminatrice della ragione e così, il progresso implica l'identità assiologica tra *melius* e *novum*. Da quel momento in poi si associa comunemente il moderno e l'attuale a un'idea migliore rispetto a ciò che è passato. Di conseguenza, il *novum* diventa un valore da perseguire di per sé proprio perché recente[15]. Questa spiegazione è essenziale per il chiarimento del carattere del nuovo *noir* italiano, sospeso tra moderno e postmoderno, in quanto una delle sue particolarità consiste proprio nel suo rapporto con tutto ciò che è nuovo. Un filosofo tedesco, Robert Spaemann, tracciando la struttura portante dell'epoca moderna, enumera proprio il mito del progresso necessario e infinito, comunque già negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento avviene una profonda crisi dell'idea di sviluppo. Possiamo cercare la genesi di quel mutamento nelle due guerre mondiali che hanno svelato il potenziale distruttivo della scienza mettendo in discussione certi cardini del razionalismo moderno e le conseguenze distruttive dell'uso indiscriminato della natura da parte dell'uomo[16]. Come esso si traduce nella narrativa? Innanzitutto la letteratura

[14] M. Featherstone, *La cultura dislocata. Globalizzazione, postmodernismo, identità*, Edizioni SEA, Formello, 1998, p. 106; G. Ferroni, op. cit., p. 16 – 17.
[15] G. Chiurazzi, op. cit., pp. 5 – 7.
[16] R. Spaeman, cit. da: R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno,* op. cit., p. 76; Cfr. G. Chiurazzi, op. cit., pp. 5 – 9.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

postmoderna vuole segnalare che il continuo cambiamento e l'evoluzione non comportano esclusivamente il miglioramento, ma anche l'angoscia e il terrore. A questo proposito Mike Featherstone dichiara:

> Si ritiene che la fede in una vita sociale ordinata unita ad un progresso inarrestabile abbia raggiunto i suoi limiti e si stia realizzando un rovesciamento. Da qui i teoretici postmoderni hanno messo in risalto le opposizioni tra frammentazione e unità, disordine e ordine, particolarismo e universalismo, sincretismo e olismo, cultura popolare e cultura superiore e globalismo. È in questo contesto che troviamo riferimenti "all'ultimo uomo" di Nietzche così come alla "fine della storia". Il postmodernismo e la cultura del consumo sono spesso considerati come segni che stiamo andando verso mutamenti drammatici che stanno alternando la natura del tessuto sociale come risultato di una doppia relativizzazione: sia della tradizione che della "tradizione del nuovo" (il modernismo), quest'ultimo derivante da una messa in discussione di tutti i modelli di valori fondamentali[17].

In conformità a questo timore del postmoderno, gli scrittori del *noir* denunciano il progresso che impone un ritmo frenetico in cui si perdono punti fermi, provocando un senso di inquietudine e di straniamento. Questo fenomeno che trova il suo riflesso nel *noir* contemporaneo è la cosiddetta "vita liquida" ovvero un'esistenza in cui hanno acquistato potere nuovi valori tra cui quello di maggiore importanza è il desiderio delirante della novità che cancella ogni costanza e stabilità. Il valore fondamentale di questo tipo di vita è la velocità rappresentata nelle molteplici maniere esposte nel corso di questo lavoro. Inoltre, il postmoderno cogliendo, in pieno la crisi di ogni certezza del moderno, illustra anche la maturazione del pensiero nichilista che di nuovo trova la sua manifestazione nella narrativa nera[18]. Possiamo constatare che esso si evidenza nella mancanza di *detection* ovvero nel fatto che i noiristi contemporanei non restaurano l'equilibrio dell'universo le cui regole il criminale aveva turbato e in questa maniera rifiutano di creare una letteratura rassicurante. Gli scrittori prediligono le opere che dimostrano l'assenza di certezze e di verità assolute e con le quali insistono sul lato negativo della realtà, frammentaria e caotica.

Secondo i filosofi postmoderni la scienza ha perso ogni credibilità e l'unico superamento possibile di questa situazione è quello estetico. In quale maniera questa convinzione si manifesta? Essa consiste prevalentemente nel gioco letterario fine a se stesso che possiamo vedere anche nel nuovo *noir* italiano. Come si è voluto evidenziare, il genere nero è una "letteratura shakerata", caratterizzata dall'eclettismo stilistico basato su innovative strategie espressive. Uno degli scopi di questo lavoro è stato quello

[17] M. Featherstone, op. cit., p. 103.
[18] M. Jansen, op. cit., p. 34.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

di presentare come gli scrittori fagocitano volentieri elementi di vario tipo provenienti delle tradizioni sia precedenti sia contemporanee. A questo proposito è opportuno ricordare che il *noir* giunse in Italia negli anni Sessanta, dunque nello stesso periodo in cui nasce il postmoderno, e si manifestò prima nell'ambito del fumetto, per cui in maniera abbastanza naturale tende ad attingere ad espressioni provenienti da ambiti esterni alla letteratura e all'ibridazione dei linguaggi artistici. I noiristi usufruiscono sovente dei vecchi cliché, modelli e riferimenti a varie tradizioni, comunque li elaborano in maniera umoristica il che a sua volta rispecchia l'inclinazione postmoderna al ricorso alla parodia e all'ironia. Grazie al mescolamento di diversi stili, generi e forme, le loro opere diventano romanzi di recupero che si distinguono per il ritorno ai generi e alle tecniche narrative esiliati dall'epoca moderna per l'ansia di essere contaminata dall'invadente e nuova cultura di massa. Così, la tendenza postmoderna di *double coding* esprime la disapprovazione della elitistica e conservatrice tradizione moderna. Invece, i noiristi odierni sembrano fieri di creare proprio una letteratura di massa attraverso il recupero dei generi narrativi, combinati liberamente tra loro per ottenere risultati innovativi. Per questo motivo il loro atteggiamento si basa sul costante gioco con il passato che nel postmoderno svolge il ruolo di un contenitore di tutti gli stili come se si trattasse di "una copiosa banca di dati memorizzati, [che gli] consente di saccheggiare tutto il sapere del passato"[19].

4.3 Il *noir* come manifestazione della fine del postmoderno?

A prescindere dalla riflessione sulla collocazione del nuovo *noir* italiano nell'epoca moderna o quella postmoderna, occorre segnalare che da alcuni anni i critici avvertono il cambiamento della direzione del vento della storia, notando i sintomi di un nuovo fenomeno anche rispetto all'età postmoderna. Gli studiosi concordano nel fatto che il postmoderno regna sovrano fino all'inizio degli anni Novanta, quando improvvisamente qualcosa sembra mutare. Dal punto di vista storico, l'ultimo decennio del Novecento e l'inizio del secolo successivo costituiscono il periodo tracciato da significativi avvenimenti tra cui la prima Guerra del Golfo (1990-1991), l'invasione dell'Europa occidentale dalle masse degli immigrati, il terrorismo internazionale, la nascita di grandi movimenti antiglobalizzazione, la distruzione delle Torri Gemelle (2001), la guerra in Afghanistan (2001) e la seconda Guerra del Golfo (2003). Tutti questi eventi hanno svelato che l'ideologia del postmodernismo, trionfante finora in Europa, era ormai

[19] M. Jansen, op. cit., p. 53.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

esaurita[20]. Come cesura che dovrebbe separare la vecchia fase dalla tappa nuova, ancora priva di nome, di solito si prende la data simbolica dell'11 settembre 2001 ossia l'attentato contro le Torri Gemelle che costituisce l'evento-trauma per tutta la società occidentale[21]. Wu Ming, a sua volta, a parte l'attacco terroristico a New York, nomina anche la sommossa poliziesca al G8 di Genova dello stesso anno[22]. Dato che, come abbiamo potuto vedere nella dissertazione, questi due avvenimenti hanno avuto un riscontro importante anche nelle pagine del nuovo *noir* italiano e costituiscono due eventi storici menzionati più frequentemente dagli scrittori, si potrebbe supporre che il nuovo genere oltre ad esprimere le due epoche precedenti, costituisce anche un'avvisaglia della nuova età.

Siccome comunemente si osserva il profondo mutamento avvenuto sia nell'ambito politico che nella percezione del mondo, i critici continuano a discutere sulla denominazione adatta per rispecchiate il carattere dell'epoca attuale. Per adesso l'unica certezza è che l'età nuova non si presenta né come "postmoderna" né "moderna", tuttavia questa persuasione non è ancora sufficiente per individuare il termine giusto per designarla:

> Ciò che viviamo non ce la fa più a stare dentro all'illusione della Storia così come è stata pensata in questi ultimi duecento anni, con le sue fasi tutte rigorosamente battezzate, con le sue «cerimonie di nominazione» capaci ogni volta di trasformare il presente in un periodo storico significativo. La «fase» che stiamo vivendo appare sospesa sulla contingenza di un tempo paurosamente aperto. È uno spaesamento temporale che da un lato provoca vertigine e disagio, dall'altro però è fertile e liberatorio[23].

Anche Wu Ming sottolinea una certa libertà di quel periodo ancora indeterminato in maniera precisa. Il collettivo degli scrittori definisce questa condizione con una citazione della canzone di Franco Battiato "un *sentimiento nuevo* che ci tiene alta la vita"[24].

Il fatto che non suscita dubbi è che ora si sta vivendo un cambiamento di valori fondamentali. Comunque, bisognerebbe chiedersi come esso si traduce nella letteratura e, in particolare, in quale maniera si rispecchia nel *noir* contemporaneo. Wu Ming

[20] R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2005, p. 19.
[21] Ibid., p. 7 – 14; R. Donnarumma, «Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi», in: *Allegoria*, 57, 2008, pp. 26 – 28.
[22] Wu Ming, *New Italian Epic*, Einaudi, Torino, 2009, p. VIII.
[23] C. Benedetti, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Editori Laterza, Bari, 2011, p. 61.
[24] F. Battiato, "Sentimiento nuevo", cit. da: Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit., p. 68.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

afferma che i testi letterari pubblicati nel periodo dopo i menzionati punti di svolta formerebbero la narrativa "nebulosa", il cosiddetto *NIE*[25]. Raffaele Donnarumma a sua volta individua gli elementi della letteratura che esprimono la nuova epoca e che secondo lui si potrebbero rinchiudere in una duplice rinascita: da un lato si osserva il ritorno di poetiche realistiche, dall'altro invece, quella di poetiche che attingono al modernismo, il che gli scrittori che si impongono dagli anni Novanta riescono a conciliare nelle loro opere[26].

Prima di tutto quello che dovrebbe segnare l'inizio della nuova età è il rapporto con la vita pubblica. Se il postmoderno coincideva con un aperto disinteresse alla scrittura politica, adesso è possibile vedere un profondo cambiamento in quanto gli intellettuali sentono il forte bisogno di pronunciarsi sui temi politici[27]. Come abbiamo rimarcato, attualmente vediamo aumentare il pessimismo che ha origine nel presentimento di un prossimo collasso del pianeta causato da vari motivi tra cui: surriscaldamento, sovrappopolazione, epidemie e esaurirsi delle risorse naturali. Il nuovo *noir* italiano apertamente vuole rivendicare queste tematiche, dimostrando l'impegno nei problemi di natura sociale e politica. La narrativa nera di oggi esprime la consapevolezza dei problemi che travagliano il nostro mondo e gli scrittori dimostrano la sensibilità per la sorte del loro paese e della realtà che li circonda. Bisogna sottolineare la differenza principale tra i rappresentanti dell'epoca nuova e quella postmoderna che sta proprio nella fiducia nelle proprie forze – il letterato postmoderno era pieno di diffidenza nei confronti dei linguaggi che utilizzava, per cui voleva trasformare tutto in ironia. Wu Ming descrive quest'approccio in maniera seguente:

> A mio avviso il dispotismo dell'ironia ha prodotto una sindrome sociale affine all'asimbolia del dolore.
> L'asimbolia del dolore è una sindrome neurologica, causata da un danno alla corteccia insulare del cervello. Non rispondi al dolore in modo emotivo, o dai la risposta emotiva sbagliata: ti metti a ridere[28].

Invece gli artisti che rappresentano la nuova percezione credono che di fronte ai momenti drammatici nasca il bisogno di assumere la responsabilità per quello che

[25] Ivi., pp. 10 – 11.
[26] R. Donnarumma, «Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi», op. cit., pp. 26 – 29. Anche Romano Luperini osserva il ritorno alle tematiche del moderno: R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2005, p. 11.
[27] R. Donnarumma, «Nuovi realismi e persistenze postmoderne (…)», op. cit., p. 43; R. Luperini, op. cit., pp. 18 – 22; Wu Ming, op. cit., pp. 108 – 109.
[28] Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit., pp. 119 – 120.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

accade nel mondo. Per questo motivo abbandonano il disinteresse e dimostrano una presa di posizione di fronte ai problemi sociali e politici. Perciò il loro scrivere è serio in quanto vogliono riconquistare il potere della parola e ridarle il significato perso nel periodo del continuo riso postmoderno. Tuttavia questo non vuole dire che rinunciano del tutto dell'umorismo che, come abbiamo visto, svolge un ruolo importante nei romanzi *noir*[29]:

> Le opere del New Italian Epic non mancano di *humour*, ma rigettano il tono distaccato e gelidamente ironico da *pastiche* postmodernista. In queste narrazioni c'è un calore, o comunque una presa di posizione e assunzione di responsabilità, che le traghetta oltre la *playfulness*, obbligatoria del passato recente, oltre la strizzata d'occhio compulsiva, oltre la rivendicazione del «non prendersi sul serio» come unica linea di condotta[30].

In più, come ha rivelato Raffaele Donnarumma, il nuovo metodo scelto dagli scrittori che va oltre il postmoderno sta nel rilancio della realisticità. Come abbiamo potuto scorgere, il genere *noir* introduce una specie di nuovo realismo per esprimersi, comunque i noiristi scelgono un approccio realistico profondamente diverso da quello di una volta. Gli scrittori utilizzano una sorta di concetto rinnovato, adattato ai nuovi tempi che, conformemente ai termini introdotti da Zygmunt Bauman, si è chiamato "realismo liquido". Siccome la realtà da cui nasce il nuovo *noir* italiano è piuttosto una "postrealtà" ovvero la realtà al secondo grado, il modello del quale è televisivo, gli autori per essere verosimili, sono obbligati a utilizzare gli strumenti adeguati a rispecchiare proprio il nuovo mondo reale, schiacciato dalle sue simulazioni.

Riassumendo la dissertazione, possiamo constatare che il *noir* indubbiamente si adatta ai tempi in cui viene prodotto, cercando di esprimere meglio l'epoca in cui nasce. In ogni modo, come abbiamo visto, la sua versione attuale ovvero il nuovo *noir* italiano, mantiene un ampio ventaglio di elementi provenienti dalle epoche precedenti, ossia dal moderno e postmoderno e poi continua a mutare, conformemente alle trasformazione del mondo che non rimane mai statico. Se effettivamente ora si suole annunciare la nascita di una nuova età, la narrativa nera assume il ruolo di una testimonianza del mondo odierno insieme ai mutamenti che ha subito. Il genere rispecchia il carattere dell'epoca contemporanea, così come lo facevano diverse varianti del giallo e nero nel corso del tempo, adeguandosi prima alle esigenze del moderno, poi a quelle del

[29] Ivi., pp. 23 – 24; Cfr. anche: M. C. Storni, «Nella valle del perturbante: moderno, postmoderno e noir secondo Wu Ming», in: AA. VV., *Roma noir 2010. Scritture nere: narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?,* a cura di: E. Mondello, Robin Edizioni, Roma, 2010.
[30] Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit., p. 23.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

postmoderno. Per quale motivo? Questa abilità risulta in maniera diretta dalla peculiarità del genere letterario che Alastair Fowler spiega in maniera seguente:

> il genere è trasformazione; esso non è semplicemente situato, dato nel movimento – della storia, del progresso, dell'evoluzione, dello sviluppo, del divenire… –, ma la sua identità consiste nell'essere in trasformazione, non racchiuso tra un'origine e un punto di arrivo[31].

Di conseguenza, il genere *noir* continua a modificarsi per conformarsi ai suoi tempi e sembra non aver voglia di arrestarsi, benché alcuni critici anticipino la sua fine[32]. Quindi, il nuovo *noir* italiano è soltanto una delle tappe nell'evoluzione della narrativa nera, la più recente e attuale ma probabilmente non quella ultima.

[31] A. Fowler, cit. da: P. Bagni, «Il campo delle forze dei generi», in: AA. VV., *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, a cura di: A. Sportelli, Editori Laterza, Roma–Bari, 2001, p. 7
[32] Cfr. M. Carlotto, «Legalità d'evasione», in: *Il Manifesto*, p. 3, 13 giugno 2008; Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit., p. 20; T. De Lorenzis, «Termidoro. Note sullo stato della letteratura di genere», in: www.carmillaonline.com.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Bibliografia:

Romanzi del nuovo *noir* italiano:

AA. VV., *Alle signore piace il nero*, a cura di: B. Garlaschelli, N. Vallorani, Sperling & Kupfer, Milano, 2009.

AA. VV., *Alta criminalità. Il meglio del noir italiano a fumetti*, a cura di: T. Faraci, Mondadori, Milano, 2005.

AA. VV., *Anime nere*, a cura di: A. D. Altieri, Mondadori, Milano, 2007.

AA. VV., *Anime nere reloaded*, a cura di: A. D. Altieri, Mondadori, Milano, 2008.

AA. VV. *Crimini*, a cura di: G. De Cataldo, Einaudi, Torino, 2005.

AA. VV., *Crimini italiani*, a cura di: G. De Cataldo, Einaudi, Torino, 2008.

AA. VV., *Cuore di pulp*, a cura di: F. Giovannini, A. Tentori, Nuovi Equilibri, Viterbo, 1997.

AA. VV., *Giallo uovo*, a cura di: N. Grill, Mondolibri, Milano, 2006.

AA. VV., *Gioventù cannibale*, a cura di: D. Brolli, Einaudi, Torino, 2006.

AA. VV., *The Dark Side*, a cura di: R. Santachiara, Einaudi, Torino, 2006.

ABATE Francesco, Carlotto Massimo, *Mi fido di te*, Einaudi, Torino, 2007.

AMMANITI Niccolò, *Che la festa cominci*, Einaudi, Torino, 2009.

AMMANITI Niccolò, *Fango*, Oskar Mondadori, Milano, 1996.

AMMANITI Niccolò, *Io non ho paura*, Oskar Mondadori, Milano, 2001.

CAMILLERI Andrea, Lucarelli Carlo, *Acqua in bocca*, Minimum fax, Roma, 2010.

CARLOTTO Massimo, *Arrivederci amore, ciao*, Edizioni e/o, Roma, 2006.

CARLOTTO Massimo, *Il fuggiasco*, Edizioni e/o, Roma, 1994.

CARLOTTO Massimo, *Il maestro dei nodi*, Edizioni e/o, Roma, 2002.

CARLOTTO Massimo, *Il mistero di mangiabarche*, Edizioni e/o, Roma, 1997.

CARLOTTO Massimo, *La verità dell'Alligatore*, Edizioni e/o, Roma, 2005.

CARLOTTO Massimo, *L'oscura immensità della morte*, Edizioni e/o, Roma, 2004.

CARLOTTO Massimo, *Nessuna cortesia all'uscita*, Edizioni e/o, Roma, 1999.

CAROFIGLIO Gianrico, *Ad occhi chiusi*, Sallerio editore, Palermo, 2003.

CAROFIGLIO Gianrico, *Le perfezioni provvisorie*, Sallerio editore, Palermo, 2010.

CAROFIGLIO Gianrico, *Ragionevoli dubbi*, Sallerio editore, Palermo, 2006.

CAROFIGLIO Gianrico, *Testimone inconsapevole*, Sallerio editore, Palermo, 2002.

COLITTO Alfredo, *Il candidato*, Edizioni Ambiente, Milano, 2009.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

DAZIERI Sandrone, *Attenti al Gorilla*, Mondadori, Milano, 1998.
DAZIERI Sandrone, *Bestie*, Einaudi, Torino, 2010.
DAZIERI Sandrone, *Gorilla blues*, Mondadori, Milano, 2002.
DAZIERI Sandrone, *Il Karma del Gorilla*, Mondadori, Milano, 2005.
DAZIERI Sandrone, *La cura del Gorilla*, Einaudi, Torino, 2001.
DE CATALDO Giancarlo, *Fuoco!*, Edizioni Ambiente, Milano, 2007.
DE CATALDO Giancarlo, *Nelle mani giuste*, Einaudi, Torino, 2007.
DE CATALDO Giancarlo, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino, 2002.
DE CATALDO Giancarlo, *Onora il padre. Quarto comandamento*, Einaudi, Torino, 2008.
DE CATALDO Giancarlo, *Trilogia criminale*, Einaudi, Torino, 2009.
DE MICHELE Girolamo, *Con la faccia di cera*, Edizioni Ambiente, Milano, 2008.
FOIS Marcello, *Ferro recente*, Einaudi, Torino, 1999.
LUCARELLI Carlo, *Almost Blue*, Einaudi, Torino, 1997.
LUCARELLI Carlo, *L'ispettore Coliandro*, Einaudi, Torino, 2009.
LUCARELLI Carlo, *Lupo mannaro*, Einaudi, Torino, 2001.
LUCARELLI Carlo, *Navi a perdere*, Edizioni Ambiente, Milano, 2008.
MACCHIAVELLI Loriano, *Cos'è accaduto alla signora perbene*. Torino: Einaudi, 2006.
MACCHIAVELLI Loriano, *Fiori alla memoria*, Einaudi, Torino, 2001.
MACCHIAVELLI Loriano, *I sotterranei di Bologna*, Mondadori, Milano, 2009.
MACCHIAVELLI Loriano, *Ombre sotto i portici*, Einaudi, Torino, 2003.
MACCHIAVELLI Loriano, *Sarti Antonio: caccia tragica*, Einaudi, Torino, 2009.
MACCHIAVELLI Loriano, *Sarti Antonio e la via dell'Inferno*, Mondadori, Milano, 2007.
MACCHIAVELLI Loriano, *Sarti Antonio: un diavolo per capello*, Einaudi, Torino, 2008.
MACCHIAVELLI Loriano, *Sui colli all'alba*, Einaudi, Torino, 2005.
MACCHIAVELLI Loriano, Sandro Toni, *Sarti Antonio e l'assassino*, Mondadori, Milano, 2005.
MASSARON Stefano, *Ruggine*, Einaudi, Torino, 2005.
PINKETTS Andrea G., *L'assenza dell'assenzio*, Oskar Mondadori, Milano, 2006.
SIMI Giampaolo, *Rosa elettrica*, Einaudi, Torino, 2007.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Opere sul romanzo poliziesco e *noir*:

AA. VV., *La paraletteratura: il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, a cura di: N. Arnaud, F. Lacassin, J. Tortel, Liguori Editore, Napoli, 1977.

AA. VV., *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, a cura di: Renzo Cremante, Loris Rambelli, Pratiche Editrice, Parma, 1980.

AA. VV., *I colori del nero*, a cura di: M. Fabbri, E. Resegotti, Ubulibri, Milano, 1989.

AA. VV., *Il punto su: il romanzo poliziesco*, a cura di: G. Petronio, Editori Laterza, Bari, 1985.

AA. VV., *Roma noir 2007.* Luoghi *e* nonluoghi *nel romanzo nero contemporaneo*, a cura di: E. Mondello, Robin Edizioni, Roma, 2007.

AA. VV., *Roma noir 2010. Scritture nere: narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?,* a cura di: E. Mondello, Robin Edizioni, Roma, 2010.

BENVENUTI Stefano, RIZZONI Gianni, *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1979.

BROLLI Daniele, «Introduzione. I milanesi ammazzavano il sabato», in: AA. VV., *Italia odia. Dieci volti del noir italiano*, a cura di: D. Brolli, Mondadori, Milano, 2000.

BROLLI Daniele, «Le favole cambiano», in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, a cura di: D. Brolli, Einaudi, Torino, 2006.

BRUNETTI Bruno, *Romanzo e forme letterarie di massa. Dai «misteri» alla fantascienza*, Edizioni Dedalo, Bari, 1989.

CALDIRON Orio, *L'arte del delitto*, Bulzoni Editore, Roma, 1985.

CANOVA Gianni, «Voci lontane, sempre presenti» in: AA. VV., *Noir in festival 1994. Courmayeur 5 – 11 dicembre 1994*, a cura di: G. Gosetti, Il Castoro, Milano, 1994.

CARLOTTO Massimo, «Legalità d'evasione», in: *Il Manifesto*, p. 3, 13 giugno 2008.

CESARI Severino, «Les jeunes cannibales», in: *Magazine littéraire*, 407, p. 20 – 24, 2002.

CESAREO Giovanni, «Il linguaggio del gioco» in: AA. VV., *Noir in festival 1993. Courmayeur 29 novembre – 5 dicembre 1993*, a cura di: G. Gosetti, Il Castoro, Milano, 1993.

CHIRUMBOLO Paolo, «Italian Pulp fiction the New Narrative of the "Giovanni Cannibali" Writers», in: *Rivista di studi italiani*, 2, pp. 312 – 315, 2002.

CREMANTE Renzo, «Prefazione», in: AA. VV., *Le ombre della città*, a cura di: M. Fois, Alberto Perdisa Editore, Bologna, 2007.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

CROVI Luca, *Tutti i colori del giallo*, Marsilio, Venezia, 2002.
DE CATALDO Giancarlo, «Nota del curatore», in: AA. VV., *Crimini*, a cura di: G. De Cataldo, Einaudi, Torino, 2005.
DE CATALDO Giancarlo, «Nota del curatore», in: AA. VV., *Crimini italiani*, a cura di: G. De Cataldo, Einaudi, Torino, 2008.
DEL BUONO Oreste, «I grandi ladri» in: AA. VV., *Noir in festival 1993. Courmayeur 29 novembre – 5 dicembre 1993*, a cura di: G. Gosetti, Il Castoro, Milano, 1993.
DEL BUONO Oreste, «Postfazione» in L. Macchiavelli, *Sui colli all'alba* (pp. 221 – 230), Einaudi, Torino, 2005.
DE LORENZIS Tommaso, «Termidoro. Note sullo stato della letteratura di genere», www.carmillaonline.com.
DONINELLI Luca, «Prefazione», in: G. Scerbanenco, *Venere privata*, Garzanti, Milano, 1999.
DICKOS Andrew, *Streets with No Name. A History od the Classic American Film Noir,* The University Press of Kentucky, Kentucky, 2002.
GANDINI Leonardo, «La voce della città» in: AA. VV., *Noir in festival 1994. Courmayeur 5 – 11 dicembre 1994*, a cura di: G. Gosetti, Il Castoro, Milano, 1994.
GANDINI Leonardo, *Il film noir americano*, Lindau, Torino, 2001.
GIOVANNINI Fabio, TENTORI Antonio, «Introduzione. Il vero pulp italiano», in: *Cuore di pulp*, a cura di: F. Giovannini, A. Tentori, Nuovi Equilibri, Viterbo, 1997.
GIOVANNOLI Renato, *Elementare, Wittgenstein! Filosofia del racconto poliziesco*, Medusa, Milano, 2007.
GRIMALDI Laura, *Scrivere il giallo e il nero*, Dino Audino editore, Roma, 2009.
LAURA Ernesto G., «Fascismo contro poliziesco» in: AA. VV., *Noir in festival 1994. Courmayeur 5 – 11 dicembre 1994*, a cura di: G. Gosetti, Il Castoro, Milano, 1994.
LUCARELLI Carlo, *Il mistero a piccole dosi. Scritti e interviste*, Datanews, Roma, 2007.
LUCARELLI Carlo, «Prefazione», in: C. Lucarelli, *L'ispettore Coliandro*, Einaudi, Torino, 2009.
MACCHIAVELLI Loriano, «Associazione a delinquere», in: *Narrativa*, 26, pp. 5 – 14, 2004.
MAGNI Stefano, «Loriano Macchiavelli. Il giallo tra anni '70 e anni '80. Fine della modernità o inizio della postmodernità?», in: *Narrativa*, 26, pp. 15 – 25, 2004.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

MEAZZI Barbara, «Il *ventre della città* nel romanzo giallo contemporaneo: Torino, Bologna e Napoli», in: *Narrativa*, 26, pp. 119 – 138, 2004.

MONDELLO Elisabetta, *Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano*, romanoir.it/pdf/Mondello_Il Neonoir.pdf.

OLIVA Carlo, «Prefazione», in: G. Scerbanenco, *Traditori di tutti*, Garzanti, Milano, 1999.

PAGLIANO Graziella, «Stranieri del nero e del giallo», in: *Narrativa*, 28, pp. 151 – 162, 2006.

PERISSINOTTO Alessandro, *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Bompiani, Milano, 2008.

PETRONIO Giuseppe, *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti Editrice, Roma, 2000.

PIETROPAOLI Antonio, *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1986.

PIRANI Roberto, «Contra Teutonicos», in: G. Scerbanenco, *Uomini ragno*, Sellerio editore, Palermo, 2006.

PIRANI Roberto, «Scerbanenco e la fine del giallo Mondadori (1941)», in: G. Scerbanenco, *Nessuno è colpevole*, Sellerio editore, Palermo, 2009.

RAMBELLI Loris, *Storia del "giallo" italiano*, Garzanti, Milano, 1979.

REGGIANI Renée, *Poliziesco al microscopio. Letteratura popolare e mass media*, Torino, Eri/Edizioni Rai, 1981.

REUTER Yves, *Il romanzo poliziesco*, Armando Editore, Roma, 1998.

SCERBANENCO Giorgio, «Io, Vladimir Scerbanenco», in: G. Scerbanenco, *Venere privata*, Garzanti, Milano, 1999.

TREVI Emanuele, «Spazzatura e violenza: sull`estetica cannibale», in: AA. VV., *Gioventù cannibale*, a cura di: D. Brolli, Einaudi, Torino, 2006.

VENTAVOLI Bruno, «Pulp romanzo. Figli di Pasolini, fratelli di Tarantino», in: *Tuttolibri*, p. 1, 23 marzo 1996.

VOLPATTI Lia, «Un lungo brivido» in: AA. VV., *Noir in festival 1993. Courmayeur 29 novembre – 5 dicembre 1993*, a cura di: G. Gosetti, Il Castoro, Milano, 1993

SEBASTE Beppe, «Dietro le quinte dei crimini di carta», in: *L'Unità*, p. 21, 26.07.2005.

SORMANO Elena, *Il romanzo giallo e i suoi meccanismi*, Paravia, Torino, 1979.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Opere sul moderno e postmoderno:

AA. VV., *Odkrywanie modernizmu*, a cura di: Ryszard Nycz, Univesitas, Kraków, 2004.

AA. VV., *Postmodernizm. Antologia przekładów*, a cura di: R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków, 1996.

CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.

DONNARUMMA Raffaele, «Introduzione», in: *Allegoria*, 57, pp. 7 – 8, 2008.

DONNARUMMA Raffaele, «Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi», *Allegoria*, 57, pp. 26 – 54, 2008.

FEATHERSTONE Mike, *La cultura dislocata. Globalizzazione, postmodernismo, identità*, Edizioni SEA, Formello, 1998.

FERRONI Giulio, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996.

JANASZEK – IVANICKOWÁ Halina, *Od modernizmu do postmodernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 1996.

JANSEN Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesari Editore, Firenze, 2002.

LUPERINI Romano, *La fine del postmoderno*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2005.

VATTIMO Gianni, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1991.

Opere generali:

AA. VV., *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, a cura di: A. Sportelli, Editori Laterza, Roma–Bari, 2001.

AA. VV., *Genologia polska. Wybór tekstów*, a cura di: E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1983.

AA. VV., *Gotycyzm i groza w kulturze*, a cura di: G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 2003.

AA. VV., *Język, gatunek, styl*, a cura di: Małgorzata Kita, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2009.

AA. VV., *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di E. Mondello, Meltemi, Roma, 2004.

AA. VV., *Literatura włoska w toku*, a cura di H. Serkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Warszawa, 2006.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

AA. VV., *L'ultima letteratura italiana*, a cura di: C. Lardo, F. Pierangeli, Vecchiarelli Editore, Roma, 1999.

AA. VV., *Miasto i czas*, a cura di: J. Kurek, K. Maliszewski, Miejski Dom Kultury "Batory" w Chorzowie, Chorzów, 2008.

AA. VV., *Modern gothic: a reader*, a cura di: V. Sage, A. L. Smith, Manchester University Press, Manchester, New York, 1996.

AA. VV., *Romantisme noir*, a cura di: L. Abensour, F. Charras, Editions de l'Herne, Paris, 1978.

AA. VV., *Sguardo sulla lingua e la letteratura italiana all'inizio del terzo millennio*, a cura di S. Gola, M. Bastianensen, Franco Cesati Editore, Firenze, 2004.

AA. VV., *V Ogólnopolska konferencja onomastyczna. Poznań 3-5 września: księga referatów*, a cura di: K. Zierhoffer, Wydawnictwo Naukowo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań, 1988.

AA. VV., *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, a cura di G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Universitas, Kraków, 2002.

AGAMBEN Giorgio, *Nudità*, Nottetempo, Roma, 2009.

ANTONELLI Giuseppe, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006.

BACHTIN Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, Czytelnik, Warszawa, 1982.

BARENGHI Mario, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Marcos y Marcos, Milano, 1999.

BARILLI Renato, *È arrivata la terza ondata*, Testo & Immagine s.r.l., Torino, 2000.

BAUDRILLARD Jean, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996.

BAUMAN Zygmunt, *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2006.

BAUMAN Zygmunt, *Płynne życie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2007.

BENEDETTI Carla, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Editori Laterza, Bari, 2011.

CALVINO Italo, *Wykłady amerykańskie*, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa, 2009.

CARMAGNOLA Fulvio, PIEVANI Telmo, *Pulp times: immagini del tempo nel cinema d'oggi,* Maltelmi, Roma, 2003.

CASADEI Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

CAZZATO Luigi, *Generi, recupero, dissoluzione. L'uso del giallo e della fantascienza nella narrativa contemporanea*, Schena Editore, Fasano, 1999.

CESERANI Remo, *Guida allo studio della letteratura*, Editori Laterza, Roma–Bari, 1999.

CHIURAZZI Gaetano, *Il postmoderno. Il pensiero della società della comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2002.

CHRZĄSTOWSKA Bożena, WYSŁOUCH Seweryna, *Poetyka stosowana*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1978.

CONDRY John, POPPER Karl R., *Cattiva maestra televisione*, Donzelli, Roma, 1994.

DEBORD Guy, *Społeczeństwo spektaklu* oraz *Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 2006.

DI GENNARO Daniele, «Nota dell'editore», in: A. Camilleri, C. Lucarelli, *Acqua in bocca*, Minimum fax, Roma, 2010.

DIODATO Roberto, *Estetica del virtuale*, Bruno Mondadori, Milano, 2005.

DZIEMIDOK Bohdan, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2011.

ECO Umberto, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1964.

ECO Umberto, «Dopiski na marginesie *Imienia róży*», in: U. Eco, *Imię róży*, Noir sur Blanc, Warszawa, 2004.

ECO Umberto, *Podziemni bogowie*, Czytelnik, Warszawa, 2007.

ECO Umberto, *Superman w kulturze masowej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1996.

ECO Umberto, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Borgaro Torinese, 2007.

ECO Umberto, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, Znak, Kraków, 2007.

FERRONI Giulio, Onofri Massimo, La Porta Filippo, Berardinelli Alfonso, *Sul banco dei cattivi*, Donzelli, Roma, 2006.

KRISTEVA Julia, *Poteri dell`orrore*, Spirali, Milano, 2006.

JENKINS Henry, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa, 2007.

LA PORTA Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.

LA PORTA Filippo, *Meno letteratura, per favore!*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010.

LÁSZLÓ János, VIEHOFF Reinhold, *Genre-specific knowledge and literary under standing. Some empirical investigations*, Lumis Publications, Siegen, 1992.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

ŁOTMAN Jurij, *Struktura tekstu artystycznego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1984.

MAGINI Gregorio, SANTONI Vanni, «Verso il realismo liquido», in: www.carmillaonline.com.

MONDELLO Elisabetta, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Il Saggiatore, Milano, 2007.

NOWOSAD Andrzej, «A słowo stało się obrazem. Mityzacja hiperkonsumpcji we wczesnych utworach Douglasa Couplanda», in: AA. VV., *Mity słowa, mity ciała*, a cura di: L. Wiśniewska, M. Gołuński, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz, 2007.

NYCZ Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa, 1995.

OTTONIERI Tommaso, *La Plastica della Lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

REWERS Ewa, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków, 2005.

ROSA Alberto Asor, *Un altro novecento*, La nuova Italia, Firenze, 1999.

SARNOWSKA-GIEFING Irena, *Od onimu do gatunku tekstu. Nazywnictwo w satyrze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2003.

SARTORI Giovanni, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Edtori Laterza, Bari, 2000.

SBARDELLA Livio, *Oralità. Da Omero ai mass media*, Carocci editore, Roma, 2010.

SENDYKA Roma, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Universitas, Kraków, 2006.

SINIBALDI Marino, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma, 1997.

SKWARCZYŃSKA Stefania, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Wydawnictwo "Poligrafika", Łódź, 1947.

TODOROV Tzvetan, *La poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Theoria, Roma, 1990.

WILCZYŃSKI Marek, *The Phantom and the Abyss. Gothic Fiction in America and Aesthetics of the Sublime (1798-1856)*, Motivex, Poznań, 1998.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Dociekania filozoficzne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2000.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

WU MING, *New Italian Epic*, Einaudi, Torino, 2009.

ZIOMEK Jerzy, *Rzeczy komiczne*, Poznańskie Studia Filologiczne, Seria Literacka, Poznań, 2000.

ZYBERTOWICZ Andrzej, *Przemoc i poznanie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 1995.

Dizionari ed enciclopedie

AA. VV., *Słownik terminów literackich*, a cura di: Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, 2002.

AA. VV., *Lo Zingarelli 2003. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di: N. Zingarelli, Zanichelli, Bologna, 2003.

BIEDERMANN Hans, *Leksykon symboli*, Muza, Warszawa, 2001.

DUCROT Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1995.

KOPALIŃSKI Władysław, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa, 2001.

TESTA Maurizio, *Dizionario atipico del giallo 2009*, Cooper, Roma, 2009.

TESTA Maurizio, BUCCHERI Alessandra, CATALLI Claudia, *Dizionario atipico del giallo 2010*, Cooper, Roma, 2009.

Altre opere letterarie

DÜRRENMATT Friedrich, *La promessa. Un requiem per il romanzo giallo*, Einaudi, Torino, 1975.

SCIASCIA Leonardo, *Il giorno della civetta*, Adelphi Edizioni, Milano, 1993.

SCERBANENCO Giorgio, *I ragazzi del massacro*, Garzanti, Milano, 1999.

SCERBANENCO Giorgio, *Milano calibro 9*, Garzanti, Milano, 2000.

SCERBANENCO Giorgio, *Nessuno è colpevole*, Sallerio editore, Palermo, 2009.

SCERBANENCO Giorgio, *Traditori di tutti*, Garzanti, Milano, 1999.

SCERBANENCO Giorgio, *Venere privata*, Garzanti, Milano, 1999.

Sitografia:

http://www.carlolucarelli.net.

http://www.carmillaonline.com.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

http://www.fantascienza.net/strane_storie/pinketts.htm [intervista con Andrea G. Pinketts pubblicata in: *Strane Storie*, 9, inverno 2002].

http://www.kaizenlab.it.

http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Character.

http://www.lapassioneperildelitto.it.

http://www.psyco.com/memoriali/autori/letteratura/carrol/specchio.html.

http://www.romanoir.it.

http://www.sandronedazieri.it.

http://www.wumingfoundation.com.

http://www.thrillercafe.it.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

Streszczenie

„Nowa włoska literatura *noir*: od modernizmu do postmodernizmu?"

Celem dysertacji zatytułowanej „Nowa włoska literatura *noir*: od modernizmu do postmodernizmu?" jest scharakteryzowanie literatury *noir* ostatnich lat we Włoszech. Podejmuje ona próbę opisu tzw. „czarnej powieści" z okresu lat dziewięćdziesiątych XX w. i pierwszego dziesięciolecia wieku XXI, oraz umieszczenia jej w szerszym kontekście kulturowym. W dysertacji opisany został gatunek, który zyskał ogromną popularność na Półwyspie Apenińskim pod koniec ubiegłego stulecia, natomiast jego korzenie sięgają lat trzydziestych XX w., stąd próba odpowiedzi na pytanie, czy współczesna literatura *noir* nosi znamiona epoki, w której się narodziła – modernizmu, czy też dostosowuje się do zmieniających czasów, przekształcając się zgodnie z wymogami epoki, w której aktualnie powstaje czyli postmodernizmu.

We wstępie rozprawy doktorskiej rozważa się na temat pojęcia jakim jest gatunek literacki gdyż jedną z cech charakterystycznych współczesnego „czarnego kryminału" są jego niejasne granice, nie pozwalające jednoznacznie odróżnić go od innych form literackich. Z tego powodu najpierw podjęto próbę scharakteryzowania kategorii ogólnej, która w dalszej kolejności pozwoliła opisać cechy dystynktywne literatury *noir* oraz zamknąć ją w określone ramy. W pierwszym rozdziale przywołana zostaje teoria „podobieństwa rodzinnego" Ludwika Wittgensteina, która zastosowana do nieokreślonych kategorii takich jak gatunek *noir*, pozwala na zdefiniowanie go, nie opierając się jedynie na określonym zespole stałych cech, lecz na pewnej grupie przymiotów, które przeplatając się i krzyżując ze sobą w sposób dowolny, tworzą „rodzinę" na zasadzie podobieństwa różnych cech, niekoniecznie obligatoryjnych dla każdego przedstawiciela gatunku.

W kolejnym rozdziale pracy doktorskiej znalazło się wyjaśnienie terminu *noir*, które po raz pierwszy zostaje użyte w 1946 r. oraz niesie ze sobą określone znaczenia związane nierozerwalnie z kolorem czarnym, który nazwa gatunku przywołuje. Następnie wskazuje się na fakt, iż w latach dziewięćdziesiątych XX w. do nazwy *noir* dołączają kolejne epitety: „nowy" oraz „włoski" odnoszące się do jego aktualnych funkcji i cech dystynktywnych gatunku. W tej części pracy autorka przywołuje także historię powstania „czarnej powieści", przytaczając dwa możliwe źródła jej powstania – powieść gotycką i powieść kryminalną. Uznano za słuszne podjąć próbę odszukania

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

cech pokrewnych w obu przytoczonych gatunkach, gdyż zarówno jeden i drugi wskazywany jest niejednokrotnie przez krytyków jako przodek literatury *noir*, natomiast dogłębne przyjrzenie się obydwu formom pozwoliło na sformułowanie jednoznacznej opinii iż, mimo, że można odnaleźć pewne cechy wspólne z powieścią gotycką, to „czarna powieść" w sposób bezpośredni wywodzi się z kryminału. Z tego powodu przytoczono krótką historię powieści detektywistycznej, która umożliwiła zaobserwowanie dokładnego momentu wykształcenia się *noir* oraz wyodrębnienie podgatunku, z którego wyrasta – *hard-boiled*. Następnie, zgłębiona została ewolucja gatunku na Półwyspie Apenińskim, który dociera tu w latach sześćdziesiątych, natomiast zdobywa ogromną popularność dopiero w ostatnim dziesięcioleciu XX wieku. W końcowej części drugiego rozdziału powyższej pracy doktorskiej przedstawione zostają największe grupy literackie, które współcześnie uprawiają literaturę *noir* we Włoszech wśród których znalazły się: Scuola dei Duri, Gruppo 13, Neonoir a także Giovani cannibali, kolektywy skupione wokół trzech ośrodków miejskich – Mediolanu, Bolonii i Rzymu.

Obszerny trzeci rozdział dysertacji jest częścią praktyczną pracy omawiającą kolejne cechy charakterystyczne najnowszego gatunku *noir* we Włoszech. W odróżnieniu od klasycznej powieści kryminalnej, współczesna „czarna powieść" stawia duży nacisk na formę, gdyż wyróżniający ją sposób pisania, służy oddaniu specyficznej mrocznej i niepokojącej atmosfery – jednej z podstawowych cech dystynktywnych gatunku. Z tego powodu analizę tej literatury rozpoczyna przyjrzenie się narracji, która prowadzona jest już nie tylko w jednym kierunku preferowanym przez tradycyjny kryminał – od popełnienia zbrodni poprzez śledztwo do rozwiązania zagadki. *Noir* często stara się przełamywać schematy, stąd włoscy pisarze decydują się na burzenie chronologii czy wykorzystywanie wielu różnych i ciekawych punktów widzenia. Literaci wprowadzają dziwaczną perspektywę opisywania zdarzeń, wśród których znalazły się spojrzenie zwierzęce czy punkt widzenia pojęcia abstrakcyjnego jakim jest ból. Jednakże ulubioną perspektywą, która według wielu krytyków stanowi wyróżnik całego gatunku literackiego jest tzw. „perspektywa Kaina" czyli relacjonowanie wydarzeń przez pryzmat sprawcy. Cechą swoistą dla współczesnego gatunku *noir* we Włoszech jest także pozbawianie akcji rozwiązania, rozumianego jako przewrócenie porządku społecznego zachwianego przez popełnioną zbrodnię. Utwory te nie dają czytelnikowi pocieszenia, pozostawiając często przestępstwa bez konkluzji bądź przyznając wygraną zbrodniarzowi, dzięki czemu autorzy portretują świat, który nabiera kształtu

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

niemożliwego do rozwikłania labiryntu, przesyconego atmosferą niepewnością i wszechobecnego zła.

Prócz charakterystycznej formy, gatunek *noir* jako mroczna odmiana powieści kryminalnej, od swojego pierwowzoru odróżniają także elementy świata przedstawionego. Z tego powodu za kolejną istotną cechę dystynktywną gatunku omówioną w dysertacji uznano bohaterów. Wspomina się o tym, iż protagoniści „czarnych kryminałów" są postaciami stereotypowymi przez co można ich pogrupować ze względu na rolę jaką odgrywają w akcie zbrodniczym: przestępcy, detektywa bądź ofiary. Cechą odróżniającą „czarne powieści" od tradycyjnej powieści detektywistycznej jest fakt, iż funkcję centralną pełni w niej kryminalista, którego działanie nadaje akcji bieg. Przestępca ten przedstawiony jest jako postać realistyczna, okrutna i bezkarna, którą twórcy prezentują zazwyczaj podkreślając jej bestialską i wstrętną naturę. Antagonistą zbrodniarza jest detektyw, który nie jest już bohaterem obdarzonym niezwykłymi cechami wyrastającymi ponad przeciętność, jak miało to miejsce w klasycznej powieści kryminalnej. Teraz stał się on człowiekiem ułomnym, który mimo tego, iż wszelkimi sposobami walczy o sprawiedliwość społeczną, skazany jest nieuchronnie na porażkę. Kolejną figurą przedstawioną w galerii typów „powieści czarnej" jest ofiara, portretowana zwykle jako postać włączona w wydarzenia wbrew swej woli czy winie. Nie jest ona w stanie odeprzeć ataku, który sprowadza ją jedynie do roli przedmiotu czy organizmu biologicznego. Na końcu tego rozdziału autorka rozprawy doktorskiej próbowała nakreślić postać, która mimo, iż wymyka się ramom wcześniej zaproponowanego podziału, stanowi równie częstego bohatera utworów *noir*. Tym protagonistą jest człowiek, którego nie da się jednoznacznie ocenić jako prawego czy też nie, ponieważ przekroczył on wyraźną granicę dzielącą jednych od drugich. Stworzenie takiego bohatera wskazuje na próbę, jaką twórcy podejmują by zerwać z typowością swoich postaci i zamknięciem ich w zbyt wąskich szufladkach, tym samym jednak przyczynili się do skonstruowania kolejnego wielkiego typu protagonistów, którego cecha dystynktywna polega właśnie na zawieszeniu pomiędzy dobrem a złem.

W dalszej kolejności rozprawia się nad tematyką, którą przemycają twórcy przy okazji przedstawiania zbrodni bądź śledztwa. Twierdzi się, iż gatunek *noir* jest literaturą, której głównym zadaniem jest formułowanie krytyki społecznej, dlatego też powieści włoskich autorów poruszają często kwestie nękające współczesny zachodni świat, a szczególnie Włochy, gdyż to Półwysep Apeniński znajduje się w centrum zainteresowania pisarzy. Wśród tematów, które znajdują swe odzwierciedlenie na

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

kartach powieści należało wyróżnić ucisk jednostki przez społeczeństwo, wszechobecność organizacji przestępczych, widoczny podział Italii na dwa regiony, Północ i Południe, a także zalew kraju przez nowe fale imigrantów. Dalej autorzy poruszają szersze zagadnienia o naturze społecznej: podejmują ostrą krytykę społeczeństwa spektaklu i ludzi ogarniętych narastającym szałem konsumpcjonizmu. Ostatnim tematem uwypuklonym w dysertacji jest problem relatywnie nowy, tzn. zagrożeń ekologicznych, związanych z rozwojem konsumpcjonistycznie ukierunkowanych społeczeństw. Wątek ten miał na celu unaocznienie, iż nowy gatunek *noir* jest literaturą zaangażowaną w najbardziej aktualne problemy współczesnego świata.

Następnymi elementami omawianymi w rozdziale dysertacji poświęconemu analizie świata *noir* są kolejne części świata przedstawionego połączone ze sobą w sposób nierozerwalny: przestrzeń oraz czas. Jeśli chodzi o relacje przestrzenne zachodzące w świecie, który portretuje *noir*, stwierdzono, iż mają one ogromne znaczenie dla istoty tekstu ze względu na ładunek symboliczny, który ze sobą niosą. Z uwagi na swoje nieodłączne połączenie z przestrzenią miejską, głównie włoską, literatura ta nazywana jest nawet „gatunkiem metropolitalnym" (*genere metropolitano*). Jednakże nie są to jedyne tereny, na których rozgrywają się wydarzenia „czarnych powieści", gdyż równie często wykazuje ona skłonność do osadzania akcji w przestrzeni nazywanych za Marc'iem Augé „nie-miejscami", a także na ziemiach niczyich, których nie można jednoznacznie określić i nazwać, dalej w ciemnych labiryntach oraz podziemiach, czyli obszarach, które bezspornie przywołują znaczenia negatywne. Jako ostatnia poddana analizie w rozprawie jest przestrzeń domowa, która stanowi alternatywę i ostoję w stosunku do wszystkich miejsc, które pojawiły się do tej pory. Jednak w oczach twórców *noir* równie często zamiast przynosić ukojenie i ulgę od niebezpieczeństw świata zewnętrznego, dom staje się także bezpośrednim źródłem zła i cierpienia. W dalszej kolejności w dysertacji opisany został wymiar czasowy „czarnych powieści", które nazywane są „dokumentami teraźniejszości" ze względu na ich skupienie się na czasach dzisiejszych. Pokrewne z aktualnością jest także wrażenie szybkości, przyspieszenia i równoczesności opisywanych wydarzeń, które znakomicie oddają pęd współczesnego świata. Tym niemniej, także i przeszłość ma swoje miejsce godne uwagi w mrocznym świecie *noir*, gdyż jednym z toposów gatunku są powodujące cierpienie wspomnienia, prześladujące jednostki i determinujące ich późniejszą egzystencję, skazujące bohaterów na nieuchronną przegraną. Na końcu tej części, analogicznie do

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

rozdziału poświęconego przestrzeni, wspomina się o usytuowaniu akcji w warunkach, które niosą ze sobą jednoznacznie negatywne konotacje, tj. nocy oraz zimowej bądź jesiennej pory roku.

W dalszej kolejności omówiony został styl, którym najczęściej posługują się autorzy dzisiejszej literatury *noir* do portretowania mrocznego świata i jego bohaterów. Wyróżnia go tzw. hybrydyzacja czyli mieszanie elementów stylistycznych pochodzących z różnych tradycji, gdyż przedstawiciele tego gatunku odwołują się chętnie w swoich dziełach do najróżniejszych rodzajów, form oraz rejestrów, zarówno wysokich, jak i niskich, tak literackich, jak i pozaliterackich (wśród których prym wiodą odniesienia filmowe i telewizyjne), przeplatając je nieustannie w swojej prozie. Integralną częścią stylu, którym posługują się twórcy „czarnego kryminału" we Włoszech jest skłonność do wykorzystywania najnowszych technologii w celu rozpowszechniania swych dzieł poprzez różne platformy medialne, co za Henry Jenkinsem nazywamy „transmedialnością". Ostatnim już elementem stylu omówionym w rozprawie doktorskiej jest komizm, który jednak nie wyróżnia jednakowo wszystkich dzieł należących do tego gatunku. Wprost przeciwnie, niektórzy z pisarzy, a w dużej mierze dotyczy to tych należących do grupy literackiej Neonoir, stanowczo odrzucają humor. Tym niemniej, biorąc pod uwagę istotną rolę jaką odgrywa w dziełach, w których się pojawia, poświęcony został mu jeden podrozdział, w którym omawiane są figury retoryczne stosowane przez autorów (wśród których znalazł się m.in. komizm werbalny, hiperbolizacja, karykatura, parodia, ironia czy czarny humor), a także rola, jaką pełni – pozwala czytelnikowi nabrać dystansu wobec okrucieństwa, którym utwory epatują. Dalej, opisany zostaje również język, za pomocą którego pisarze komunikują się z czytelnikami, który podobnie jak poprzednie elementy, stanowi o specyfice gatunku. Ze względu to, iż współcześni autorzy literatury *noir* przeważnie należą do młodego pokolenia twórców, język, którym się posługują w dużej mierze zdradza ich wiek. Przejawia się to głównie w dowolnym mieszaniu przeróżnych elementów, zaczerpniętych wprost z pop kultury: reklamy, filmu, muzyki czy telewizji, co w rezultacie daje wypowiedzi, które swą formą przypominają koktail najróżniejszych składników, a inklinację do przywłaszczania i przeżuwania elementów różnej proweniencji oddaje w pełni nazwa jednej z grup literackich – Młodzi kanibale (Giovani cannibali). Swoje miejsce znalazły w nim żargony typowe dla różnych grup zawodowych, slang młodzieżowy, wulgaryzmy, onomatopeje rodem ze świata komiksu, dialekty, jak również liczne słowa pochodzenia obcego, w dużej części z języka

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

angielskiego. Ten ostatni pojawia się często by podkreślić dominację kultury amerykańskiej, szczególnie w obrębie najnowszej technologii i mass mediów, które odgrywają znaczącą rolę w twórczości *noir*. By oddać wagę środków masowego przekazu, autorzy wplatają także w ich język liczne neologizmy oraz skróty i tzw. „emotikony" czyli znaki pojawiające się najczęściej w komunikacji zachodzącej w Internecie czy przez telefon komórkowy, ilustrujące odczucia osoby formułującej daną wypowiedź. Sposób wyrażania się twórców literatury *noir* należy do języka, który Giuseppe Antonelli nazywa mianem „języka hipermedialnego" (*lingua ipemedia*), co z jednej strony wyraża tendencję do mieszania odmiennych elementów omówionych wcześniej, lecz jednocześnie wyraża bliski związek tego języka ze światem mediów, szczególnie telewizji i kina. Z tego właśnie powodu sprawia on wrażenie jak gdyby „fotografował" a nie opisywał rzeczywistość, gdyż odsyła raczej do kultury wizualnej niż literackiej, przez co zwraca się do czytelników należących do pokolenia nazywanego „*Tv Generation*" czyli tzw. *homo videns* – ludzi, dla których jedynym istotnym punktem odniesienia jest świat zbudowany z obrazków. Telewizyjny charakter języka *noir* wyraża także zmienny rytm typowy dla oglądania tego medium, odtwarzający nieustanne przeskakiwanie z kanału na kanał, co najczęściej pisarze obrazują za pomocą krótkich, uproszczonych bądź pourywanych zdań. Jest to właściwość pokrewna z kolejną cechą dystynktywną gatunku: oralnym charakterem języka, który oddaje spontaniczną naturę konwersacji ustnej. W ekstremalnych przypadkach, język którym się posługują nazywany bywa nawet „bardziej niż mówionym" (*piuccheparlato*). Termin ten ucieleśnia skłonność twórców do uproszczonych konstrukcji, wśród których preferowane są zdania proste bądź równoważniki zdań, a jednocześnie słownictwo zostaje ograniczone do terminów codziennych wyrażających głównie podstawowe funkcje życiowe, jednakże wzbogacone o elementy pochodzące z kultury popularnej, dając w ten sposób efekt swoistej schizofrenii. Oralną naturę języka oddają także błędy językowe czy zapis wyrazów, który dzięki np. apokopie czy aferezie, naśladuje zwyczaje mówionego języka włoskiego. Również i gramatyka odtwarza mówiony charakter języka, gdyż młodzi pisarze „czarnych kryminałów" bardzo często wybierają do opisu akcji czas teraźniejszy, odrzucając czas przeszły historyczny (*passato remoto*) typowy dla tradycji literackiej języka włoskiego, czy posługują się monologami, dialogami bądź mową pozornie zależną, imitując w ten sposób ustną konwersację. Ostatnim zagadnieniem, które zostało poruszone w części analitycznej pracy poświęconej nowej literaturze *noir*

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19

we Włoszech jest próba udzielenia odpowiedzi na pytanie czy jest to gatunek realistyczny. Problem wydaje się dość złożony, gdyż z jednej strony wpisuje się on w tendencję powrotu do realizmu wspólną dla wielu dzisiejszych utworów (pojawiają się niejednokrotnie odniesienia do traumatycznych wydarzeń ostatnich lat czy realnych problemów zachodniej cywilizacji), jednakże z drugiej strony w dużej mierze zamiast oddawać obiektywną rzeczywistość, „czarne powieści" imitują rzeczywistość drugiego stopnia, odbitą od ekranu kinowego czy telewizyjnego. Rozstrzygnięciem wydaje się być pojęcie sformułowane przez Gregorio Magini e Vanni Santoni, nawiązujące wyraźnie do terminologii Zygmunta Baumana – „płynny realizm" (*realismo liquido*). Termin ten najpełniej oddaje specyfikę gatunku, ponieważ łączy w sobie dwie pozornie sprzeczne cechy: tendencję realistyczną i pragnienie portretowania rzeczywistości, która jednak stała się już nową „postrzeczywistoscią", zdominowaną przez środki masowego przekazu.

W konkluzji dysertacji podejmuje się próbę przypisania kolejno wyliczonych cech najnowszego włoskiego *noir* do prądów literackich: modernizmu i postmodernizmu, by móc jednoznacznie orzec charakter której epoki wyraża ów gatunek literacki. Ponadto, wspomniane zostaje, iż od 2001 r. krytycy literaccy postulują powstanie nowej ery w kulturze, której nie zostało nadane jeszcze imię, lecz można wymienić już jej cechy wyróżniające, które po części podziela także współczesna „czarna powieść". Z tego powodu, powyższa praca doktorska zakończona została konstatacją, iż nowa literatura *noir* we Włoszech wyraża zarówno obecną epokę, w której powstaje, jak i nosi ślady poprzednich prądów literackich, które kolejno wpływały na jej aktualny kształt i trudno ją wiązać ze ściśle określoną estetyką, filozofią i ideologią.

Download from AMU Research Portal 2026-07-31 20:19